HISTORIA DEL ARTE CLÁSICO EN LA ANTIGÜEDAD

Cruz Martínez de la Torre
Jesús López Díaz
Constanza Nieto Yusta

Editorial universitaria Ramón Areces

CC BY

UNED

CRUZ MARTÍNEZ DE LA TORRE
Profesora Titular de Historia del Arte (UNED)
JESÚS LÓPEZ DÍAZ
Profesor Ayudante de Historia del Arte (UNED)
CONSTANZA NIETO YUSTA
Profesora Ayudante de Historia del Arte (UNED)

HISTORIA DEL ARTE CLÁSICO EN LA ANTIGÜEDAD

Editorial universitaria Ramón Areces

acceso abierto

UNED

CREATIVE COMMONS

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-8004-941-2
Depósito legal: M-3.540-2010

Impreso por: LAVEL, S.A.
Humanes (Madrid)

Impreso en España/ *Printed in Spain*

PREFACIO 13

Primera Parte
EL ARTE EN GRECIA Y EL MUNDO GRIEGO
I
EL ARTE PREHELÉNICO

Introducción al Arte del Egeo 22

TEMA 1. EL ARTE DE LA CRETA MINOICA 25

1. Evans y el descubrimiento del mundo prehelénico 25
2. Los palacios de la Creta minoica 27
   2.1. La estructura de los palacios minoicos 28
   2.2. Los *antiguos* o *primeros palacios* 30
      – El palacio de Malia 31
      – El palacio de Festos 32
   2.3. Los *nuevos o segundos palacios* 32
      – El palacio de Cnosos 33
3. La arquitectura funeraria y religiosa 38
4. La pintura mural como complemento decorativo y simbólico. La cerámica 39

TEMA 2. EL ARTE MICÉNICO 47

1. Schliemann y Homero 47
2. La arquitectura defensiva de la Grecia Micénica: acrópolis y fortificaciones 49

3. Los palacios y las tumbas 54
3.1. Los palacios micénicos como símbolo del nuevo poder 54
3.2. Arquitectura funeraria micénica 57
– Los círculos A y B de Micenas 58
– El Tesoro de Atreo 59
4. La cerámica y la orfebrería 61

II
EL ARTE GRIEGO

Introducción al Arte Griego 69

TEMA 3. EL NACIMIENTO DEL ARTE GRIEGO 71

Introducción 71
1. El origen del templo griego 72
2. El empleo de la piedra y la definición de la estructura templaria ... 75
3. Los orígenes de la figuración griega: la plástica de pequeñas dimensiones 77
4. Los primitivos vasos pintados: del periodo geométrico al orientalizante 80
4.1. El estilo geométrico 80
4.2. El estilo orientalizante 86

TEMA 4. EL ARTE DE LA GRECIA ARCAICA 91

Introducción 91
1. La configuración de los órdenes: el dórico, el jónico y el corintio . 92
1.1. El orden dórico 94
1.2. El orden jónico 95
1.3. El orden corintio 97
2. Los templos dóricos y jónicos del arcaismo en la Grecia continental y en la Magna Grecia 98
2.1. Los templos dóricos arcaicos 99
2.2. Los templos jónicos arcaicos 103

3. El estilo dedálico y los inicios de la escultura monumental. Las imágenes votivas exentas: kouros y kore. La estatuaria del arcaismo tardío. Los comienzos del relieve arquitectónico y las imágenes funerarias 104
3.1. La escultura exenta 104
3.2. La estatuaria del arcaismo tardío 109
3.3. La escultura arquitectónica 112
3.4. El relieve funerario 115
4. La cerámica arcaica: formas, decoración y función. Los vasos áticos de figuras negras y de figuras rojas 115
4.1. La técnica de figuras negras 118
4.2. La técnica de figuras rojas 120

TEMA 5. EL ARTE DE LA GRECIA CLÁSICA 123

Introducción 123
1. La transición del arcaismo al clasicismo 124
2. Los templos de la segunda mitad del siglo v a.C.: La Acrópolis de Atenas y el Partenón. Otros edificios de la Acrópolis ateniense 126
2.1. La Acrópolis de Atenas 126
2.2. El Partenón 128
2.3. Otros edificios de la Acrópolis de Atenas 130
3. La arquitectura doméstica y defensiva 134
4. Los inicios de la escultura clásica: los primeros ejemplares exentos. La escultura arquitectónica 136
4.1. Las imágenes exentas 136
4.2. La escultura arquitectónica 138
5. El clasicismo escultórico: la obra de Fidias y las imágenes de la Atenas de Pericles. Otros maestros del clasicismo. La decoración en relieve 140
5.1. La obra de Fidias 140
5.2. Otros maestros del clasicismo 142
5.3. La decoración en relieve 144
6. La pintura. La cerámica: el apogeo de la técnica de figuras rojas y los vasos áticos de fondo blanco 151
6.1. La pintura 151
6.2. La cerámica 152

TEMA 6. EL ARTE DE LA GRECIA HELENÍSTICA 157

Introducción 157
1. La arquitectura del siglo IV a.C. y los templos del Helenismo 159
2. Los Santuarios y sus edificios de culto. La arquitectura funeraria.. 163
   2.1. Los Santuarios 163
   2.2. La arquitectura funeraria 166
3. Los edificios de la arquitectura pública institucional. La arquitectura doméstica 167
   3.1. El urbanismo y la arquitectura pública 167
   3.2. La arquitectura doméstica 172
4. La evolución escultórica desde el Clasicismo al Helenismo: La ruptura del equilibrio clásico y el cambio en el arte del siglo IV a.C. Los inicios del retrato y el relieve funerario 173
   4.1. Las imágenes del siglo IV a.C. 173
   4.2. Los inicios del retrato y el relieve funerario 178
5. Las escuelas del Helenismo: el barroquismo y dramatismo de las imágenes y el apogeo del retrato 180
   5.1. Principales escuelas escultóricas del Helenismo 181
   5.2. El apogeo del retrato 186
6. Las imágenes pictóricas, la pintura cerámica y el mosaico 188

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA. ARTE PREHELÉNICO Y GRIEGO 193

Segunda Parte
EL ARTE EN ETRURIA Y ROMA
III
EL ARTE ETRUSCO

Introducción al Arte Etrusco 203

TEMA 7. EL ARTE ETRUSCO 205

1. Ciudades, templos y necrópolis 205

1.1. De la cabaña a la *domus*. Organización urbana e infraestructuras 205
1.2. Arquitectura religiosa: el templo etrusco 209
1.3. Tipologías funerarias etruscas: una *domus* para la eternidad .. 210
2. La escultura y las artes decorativas 213
3. La pintura mural 220

IV

EL ARTE ROMANO

Introducción al Arte Romano 229

TEMA 8. El NACIMIENTO DEL ARTE ROMANO 233

1. La herencia del arte griego y etrusco 233
2. Los nuevos criterios de funcionalidad y propaganda 239

TEMA 9. LA ARQUITECTURA DE ROMA 245

1. Características, materiales, técnica constructiva, elementos y órdenes. Los tratados y la concepción espacial 245
2. Tipologías arquitectónicas: templo, basílica, teatro, anfiteatro, circo, termas, arcos de triunfo, columnas conmemorativas, puentes y acueductos 250
2.1. El templo romano 250
2.2. La basílica 254
2.3. El teatro 255
2.4. El anfiteatro: el Coliseo de Roma 256
2.5. El circo 258
2.6. Las termas 259
2.7. Arcos de triunfo 261
2.8. Columnas conmemorativas 263
2.9. Puentes y acueductos 264
3. El urbanismo romano: ciudades, calles, calzadas. El Foro. Las viviendas. Domus y villas 266

TEMA 10. LA ESCULTURA ROMANA 277

1. Origen, materiales y temas. Originales y copias. La función de la escultura: las imágenes públicas y la propaganda oficial 277
2. El realismo romano: la importancia del retrato 280
   2.1. El retrato en la Roma republicana 282
   2.2. El retrato imperial 284
3. El relieve histórico y funerario 291
   3.1. La Historia como sucesión de imágenes: el relieve histórico romano 291
   3.2. La memoria y la gloria de los difuntos: el relieve funerario ... 300
   3.3. Desarrollo de una nueva tipología: los sarcófagos relivados .. 301

TEMA 11. LA PINTURA Y EL MOSAICO 307

1. La pintura mural. La problemática de los cuatro estilos pompeyanos 308
   1.1. Antecedentes de la pintura mural. La influencia griega y etrusca. La importancia de la pintura de historia y de paisaje romana en la gestación de la pintura mural de Roma 308
   1.2. Pompeya y los cuatro estilos de pintura mural 311
   1.3. Expansión de los estilos pompeyanos: Roma. La *Domus Aurea* y el cuarto estilo de pintura mural 321
2. Los retratos del Fayum 324
3. El mosaico: técnicas de pavimentación y escuelas musivarias 328

TEMA 12. EL ARTE ROMANO EN LAS PROVINCIAS. EL OCASO 339

1. La difusión de modelos artísticos por el Imperio 339
2. Hispania romana 356
3. Ocaso, contaminación y renacimiento del Arte Romano 364

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA. ARTE ETRUSCO Y ROMANO 367

Este libro constituye el texto básico de estudio para los alumnos de la asignatura Historia del Arte Clásico en la Antigüedad. Su estructura y enfoque pretenden aportar una base de conocimientos generales que permitan explicar los factores que determinaron la génesis y desarrollo de las principales manifestaciones del arte antiguo en el ámbito griego y romano, desde sus orígenes al ocaso de ambas culturas. Su contenido se articula a través de los diferentes períodos, analizando en ellos los distintos estilos, autores y obras creadas, así como la terminología artística específica de los distintos lenguajes artísticos utilizados por sus artífices.

En consecuencia se proporcionan a través de él las bases teóricas desde las cuales poder facilitar un primer acercamiento global al estudio de las más destacadas obras de arte de ambas culturas. Para ello se parte de la interpretación del lenguaje que las ha dado forma, del análisis de sus valores estéticos y de su relación con el contexto que las ha generado, entendiendo por éste el ámbito geográfico, cultural, político e histórico constituido por las civilizaciones de Grecia y Roma, con sus respectivos espacios limítrofes, durante la Antigüedad. Dada la gran abundancia de manifestaciones artísticas pertenecientes a ambas culturas, y ante la imposibilidad de hacer alusión a todas ellas, nos hemos visto obligados a establecer una selección de las que cada autor ha considerado más representativas dentro de cada periodo histórico, selección que, pese a ser siempre subjetiva, se fundamenta en la valoración de las obras más significativas de cada uno de estos dos ámbitos culturales que tanta trascendencia tuvieron en la formación de futuros estilos artísticos surgidos a lo largo de toda la Historia del Arte.

Los contenidos de este texto se han estructurado a través de doce temas integrados en dos grandes unidades temáticas dedicadas, respectivamente, al estudio del arte griego y al del arte romano, ambos, deudores de las predecesoras culturas prehelénica y etrusca, cuyas manifestaciones artísticas también se abordan en el programa de la asignatura. Cada uno de estos dos grandes bloques ha sido precedido de diversos espacios introductorios, con la intención de facilitar la comprensión de los diferentes temas, los cuales, tras la presentación de su estructura de contenidos, aportan una visión general de las circunstancias históricas que rodean al hecho artístico, a su cronología y a su división estilística.

El arte Prehelénico, a cuyo estudio están destinados los dos primeros temas del programa de la asignatura, explica las culturas minoica y micénica y sus respectivas producciones artísticas desde el inicio del II milenio a. C. hasta los años de la llamada Edad Oscura. Se analizan en el mismo los aspectos determinantes del devenir artístico de este ámbito geográfico, profundamente influido por la importancia que cobra el mar Egeo como elemento vertebrador de las tierras de la Grecia continental, las costas egeas de Asia Menor y un conjunto de islas, como Creta y las Cícladas, en los que surgirán importantes focos de producción artística. En este contexto se estudiarán el arte cretense o minoico y el micénico, en el que reside en buena medida el germen del arte griego.

El análisis del Arte Griego, a cuyo estudio se dedican los cuatro siguientes temas del programa, está intrínsecamente relacionado con el medio y con la sociedad en que surge. Durante todo su recorrido se trasluce la existencia de una sociedad perfectamente estratificada, organizada sobre la base de unas creencias religiosas y éticas, fuertemente asentadas, que marcarán la concepción teórica y práctica de su arte.

En este apartado se ha optado por estructurar la materia de estudio de forma cronológica, y dentro de cada periodo por una división según las distintas materias artísticas. En él se parte con el estudio desde las primeras manifestaciones artísticas en los albores de la historia griega, con su codificación paulatina del lenguaje, y se finaliza en la época helenística, cuando las formas seculares griegas pasan a formar parte del acervo cultural romano.

El tercer tema se inicia con el análisis del origen de una de las más significativas construcciones del arte griego, el templo, cuya estructura se configura durante los primeros siglos del primer milenio a. C., determinando los principales modelos que se tipificarán en el periodo arcaico. Además, se estudia la génesis de los primeros modelos escultóricos y cerámicos que servirán de punto de partida a las futuras obras del Arcaismo, cuyas principales realizaciones se contemplan en el tema cuarto. En este tema se dedica una especial atención al análisis de la configuración de los órdenes arquitectónicos, que sirven como base para la realización de las primeras estructuras religiosas ejecutadas en piedra tanto en la Grecia continental como en la Magna Grecia, así como a la creación de los dos modelos básicos de esculturas exentas, en los que la figura humana es la principal protagonista, y al estudio de las primitivas esculturas en relieve creadas en función de los edificios religiosos, terminando con una de las creaciones más brillantes de esta cultura, la cerámica de figuras negras y de figuras rojas.

El quinto tema aborda las grandes creaciones de este momento de esplendor ateniense, analizando las obras de sus principales maestros, entre los que sobresale la figura de Fidias. Es éste un momento en el que las creencias religiosas y los valores artísticos están ya claramente establecidos, sirviendo como modelo a las realizaciones de etapas posteriores. Desde esta perspectiva, el

tema quinto se centra en el estudio de las obras de carácter arquitectónico y figurativo a lo largo del siglo V a. C., auténtica edad de oro de la historia antigua de Grecia.

Por último, el tema sexto se inicia con el arte del siglo IV a. C., etapa que aún participa de los presupuestos artísticos del clasicismo, si bien hay autores que más que como una continuidad tardía del mismo le consideran como una fase precursora del Helenismo, complejo periodo en el que las técnicas y las elegantes formas del arte griego se expanden por todo el Mediterráneo y por las lejanas regiones de Oriente, aportando novedosas manifestaciones arquitectónicas y complejas creaciones escultóricas que han sido agrupadas para su estudio en diferentes escuelas artísticas.

La segunda parte del libro está dedicada al Arte Romano, explicando en el tema siete la historia de la importante etapa previa del Arte Etrusco, una cultura que interpretará el mundo griego y con la suma de un lenguaje y carácter propio, lo legará al mundo romano. El tema ocho analiza de forma teórica los elementos de partida del Arte Romano y los principios que lo mantendrán tan longevo en el tiempo y tan influyente en la Historia del Arte.

A diferencia del apartado del Arte Griego, el apartado dedicado al Arte Romano tiene estructurados sus contenidos de modo conceptual. Puesto que la historia de la civilización romana, desde la República hasta el final del Imperio, abarca un marco cronológico y geográfico muy extenso, se ha considerado más adecuado distribuir la materia en función de las distintas manifestaciones artísticas. Así, los temas nueve, diez y once abordarán la arquitectura y el urbanismo, la escultura, y la pintura y el mosaico, respectivamente, centrándose el análisis en las obras producidas en Roma. El tema doce completará el recorrido por el Arte Romano con un análisis general del arte producido en las provincias, una profundización mayor en el caso de Hispania, y un epílogo dedicado al ocaso del Imperio Romano.

Para facilitar el estudio de los cuatro temas que componen este apartado, cada uno de ellos estará planteado siguiendo un orden cronológico, orden marcado por los acontecimientos políticos y la ascensión al poder de las distintas dinastías, de modo que el alumno pueda obtener una visión lineal de la evolución de las distintas artes a lo largo de la civilización romana. De este modo, podrá apreciarse la importancia que jugaron las formas desarrolladas por el Arte Griego en la gestación y desarrollo del Arte Romano. La afición por las obras del mundo helénico se reflejó en el intenso coleccionismo de sus obras, y muy especialmente de sus esculturas, que constituyeron un auténtico modelo para los artistas romanos. Pero junto a esta influencia, se remarcará que el Arte Romano dista de ser una imitación mimética e inerte de las realizaciones griegas. Las condiciones históricas, políticas y sociales en que se desarrolla el Arte Romano son completamente distintas de las que tuvo el Arte Griego. En este sentido, el Arte Romano es un arte con una acusada ori-

ginalidad, aunque sean evidentes sus deudas con el legado de Grecia. Muchas de sus creaciones formulan un nuevo lenguaje llamado a tener un amplio eco en todo el arte occidental.

A pesar de mostrarse heredera de la arquitectura griega en algunas tipologías como la templaria y la teatral, Roma manifestará su originalidad y maestría en la arquitectura y el urbanismo. Las nuevas técnicas desarrolladas por la arquitectura con el fin de atender la demanda de unas exigencias urbanas y de conquista, dieron lugar a una gran actividad constructiva de la que resultaron puentes, acueductos, calzadas y fortificaciones que se extendieron por todo el Imperio. Igualmente, otros modelos de edificios como los circos, los anfiteatros, las termas y las basílicas fueron desarrollados, tanto en la propia Roma como en las distintas ciudades del Imperio, con tal complejidad y monumentalidad que se mantuvieron como un modelo y un paradigma inalcanzable durante muchos siglos.

Esta originalidad del Arte Romano con respecto a los modelos griegos se abordada igualmente en el tema dedicado a la escultura. Roma fue la creadora del retrato de tan amplia repercusión en el arte posterior. Frente a la idealización del clasicismo helénico, los escultores romanos introdujeron el valor de la representación de lo real, de la fisonomía del individuo, de su caracterización de su condición de sujeto sometido al paso del tiempo. Fue una renovación que supieron conjugar con la representación del poder como una entidad idealizada y atemporal. En otro orden de cosas y también relacionadas con la representación de lo real, el Arte Romano prestó una especial atención por la Historia a través del relato histórico. La representación de los acontecimientos históricos a la manera de unos Anales en forma de un relieve continuo, como aparece en ciertas columnas conmemorativas, introdujo una forma de representar de indudable proyección en el arte posterior.

El tema dedicado a la pintura mostrará, asimismo, las aportaciones romanas en el orden de la representación figurativa: la riqueza cromática, la complejidad compositiva, la conquista del espacio mediante la incorporación de arquitecturas reales o imaginadas, y el fuerte sentido decorativo, serán algunos de los rasgos que se observarán en los "cuatro estilos" pompeyanos y que pondrán en evidencia la maestría romana en el ámbito pictórico. El progreso alcanzado en las técnicas de pavimentación y en las representaciones del mosaico completará el análisis de las innovaciones romanas en el ámbito de la creación bidimensional.

El recorrido por el arte de las distintas provincias que conformaron el Imperio cierra este apartado dedicado al Arte Romano. En este último tema, se abordarán no sólo la difusión de los modelos romanos en los distintos territorios conquistados sino también la influencia que las diversas culturas provinciales ejercieron en las manifestaciones artísticas romanas.

A lo largo de este apartado, el alumno obtendrá los conocimientos necesarios para la comprensión y valoración del Arte Romano, un arte que, por su originalidad y por sus aportaciones, se erigirá como modelo y paradigma en los siglos posteriores. Gracias a su estudio, podrán establecerse las bases imprescindibles para comprender el arte de la Edad Media y, especialmente el arte moderno que se inicia con el Renacimiento.

Así pues, el objetivo del presente volumen es que sus lectores aprendan a reconocer las normas y los repertorios formales a lo largo de los diferentes periodos del Arte Clásico en la Antigüedad y a relacionarlos con las circunstancias históricas que los favorecieron. Con tal fin se ha insistido en la definición de los términos y en las características fundamentales de las diversas tipologías artísticas abordadas. Igualmente, se ha prestado atención a la selección de imágenes que ilustran el recorrido, con el fin de realizar un riguroso acercamiento a la Historia del Arte Antiguo como disciplina científica universitaria. Consideramos que su detenida observación, complementada con la de otros textos escritos por especialistas en esta materia, es fundamental en la formación de la capacidad analítica y crítica de todo Historiador del Arte, requisito imprescindible para lograr una visión crítica de las primitivas manifestaciones culturales de la humanidad.

Primera parte

EL ARTE EN GRECIA Y EL MUNDO GRIEGO

I

EL ARTE PREHELÉNICO

Introducción al Arte del Egeo

La Edad del Bronce en el Egeo constituye un notable periodo de civilización, que se desarrolla de forma contemporánea a las más conocidas culturas egipcias y del Próximo Oriente, entre el cuarto y el primer milenio a.C., y que sirve de precedente para la floreciente cultura griega tan reconocida y tan importante en el desarrollo de nuestra historia universal.

Dentro del amplio tiempo del Bronce egeo, incluimos los denominados periodos minoico y micénico, que geográficamente tendrán su primer epicentro en la isla de Creta, sin olvidar las necesarias relaciones socioeconómicas y culturales con el resto de las Islas Cícladas y con el continente, ni por supuesto con todo el contexto histórico que supone en estos siglos el Mediterráneo oriental. Serán los pueblos de la parte continental quienes poco a poco tendrán un papel más relevante en comparación con las islas al final del periodo. Mientras que el arte minoico surgirá en Creta y tendrá cierta influencia en las islas y el continente, el periodo micénico abarcará no sólo Creta sino también la parte continental griega, siendo una etapa que da inicio a la homogeneidad cultural de todo el área geográfica que se convertirá en la Grecia clásica (fig. 1).

Figura 1. *Mapa de Grecia.*

Los movimientos de pueblos en este periodo son frecuentes, destacando en torno al año 2000 a.C. la llegada de pueblos indoeuropeos tanto al continente, los aqueos que promoverán la futura cultura micénica, o los hititas en Anatolia. Es importante considerar que en todo este periodo el Egipto del Imperio Medio tiene una notable presencia en lo económico y lo cultural, y que ciudades de la costa oriental mediterránea como Biblos viven un importante apogeo.

En el Bronce Medio egeo será la talasocracia de las ciudades palacio de Creta la que tome el relevo en el dominio del mar y de su comercio a los señores cicládicos. El carácter comercial de la marina cretense generará un notable desarrollo de sus palacios, favorecido también por una transformación política interior pacífica. La cultura de este momento no esconderá la influencia de los grandes poderes del oriente y Egipto, pero tendrá señas propias de identidad basadas en un notable desarrollo y aprecio de lo artístico que prima la naturaleza y la curva frente al hieratismo del resto del arte contemporáneo.

La particular geografía de Creta, una estrecha y larga isla dividida de este a oeste por una gran cordillera que tiene puntos de más de dos mil metros de altura, fue aprovechada por sus habitantes al máximo obteniendo de las mesetas protegidas trigo, vid y olivo (la "triada mediterránea"), madera y caza de las montañas, y productos del mar, además de la explotación ganadera tradicional.

Algunos sucesos naturales aún no clarificados plenamente, como terremotos y erupciones volcánicos en la primera mitad del siglo XV a.C., favorecerían la expansión de los pueblos nómadas que habían entrado al Peloponeso desde el año 2000 a.C. y constituirían la cultura denominada micénica, por ser el descubrimiento de las ruinas de Micenas el origen historiográfico de este periodo, cultura que sustituiría a la minoica. Más de 400 enclaves tanto en la zona continental como en las Islas Cícladas y Creta constituyen desde inicios del siglo XV hasta finales del siglo XIII a.C. el periodo micénico, y nos hablan de un momento floreciente, no exento de tensiones políticas, aunque con rasgos comunes, que tendrán una notable presencia e influencia en todo el Mediterráneo oriental.

La etapa final de este periodo presenta aún enormes lagunas, y aunque es cierto que existen desequilibrios y tensiones provocados por agentes externos, los conocidos como "pueblos del mar", los historiadores apuntan al siglo XIII a.C. como el momento del inicio del declive del sistema palacial.

El conocimiento histórico de estas culturas egeas del segundo milenio a.C. debe mucho al empeño mitad científico mitad romántico del trabajo de muchos de los arqueólogos del siglo XIX, especialmente del alemán Heinrich Schliemann y del inglés sir Arthur Evans. Aunque en muchos casos pretendían dar carta de legitimidad histórica a los relatos épicos de Homero o a las fuentes mitológicos –impulso propio del contexto romántico decimonónico–, sus trabajos se convirtieron en el inicio de la arqueología moderna e implicaron valo-

rar el Bronce egeo como un periodo de máxima importancia, contemporáneo a las más conocidas culturas de Egipto y Próximo Oriente, y que permitía comprender la base cultural sobre la que se desarrollaba la floreciente y ejemplar cultura griega clásica. A falta de fuentes escritas, la arqueología y los métodos de excavación y la capacidad de interpretación de los hallazgos se convertían en una nueva fuente de conocimiento, tan valiosa como las tablillas inscritas con la llamada escritura lineal B halladas en Cnosos, los primeros documentos escritos del periodo griego.

EL ARTE DE LA CRETA MINOICA

Jesús López Díaz

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Evans y el descubrimiento del mundo prehelénico.
2. Los palacios de la Creta minoica.
   2.1. La estructura de los palacios minoicos.
   2.2. Los *antiguos* o *primeros palacios*.
      – El palacio de Malia.
      – El palacio de Festos.
   2.3. Los *nuevos* o *segundos palacios*.
      – El palacio de Cnosos.
3. La arquitectura funeraria y religiosa.
4. La pintura mural como complemento decorativo y simbólico. La cerámica.

1. Evans y el descubrimiento del mundo prehelénico

Desde el punto de vista del genero biográfico, la trayectoria de Sir Arthur John Evans (1851-1941) (fig. 1) es un modelo vital de lo que muchos ingleses y europeos de finales del siglo XIX y principios del XX, llegaron a desarrollar al mezclar estudios, aventura y la capacidad y la posibilidad de llevar una afición hasta extremos inauditos, todo ello dentro de las posibilidades y el amparo que ofrecía el entonces extenso Imperio Británico. Su pasión por la arqueología, siguiendo los pasos de las famosas excavaciones de Schliemann en Micenas, le llevaron hasta la isla de Creta (la llamada por Homero en la *Ilíada* "isla de las cien ciudades") donde compró la colina de Cnosos y desde 1900 hasta 1932 se dedicó a su excavación y restauración.

Desde el punto de vista actual de la Historia, la Arqueología y la Restauración, los procedimientos de trabajo e interpretación de Evans distan bastan-

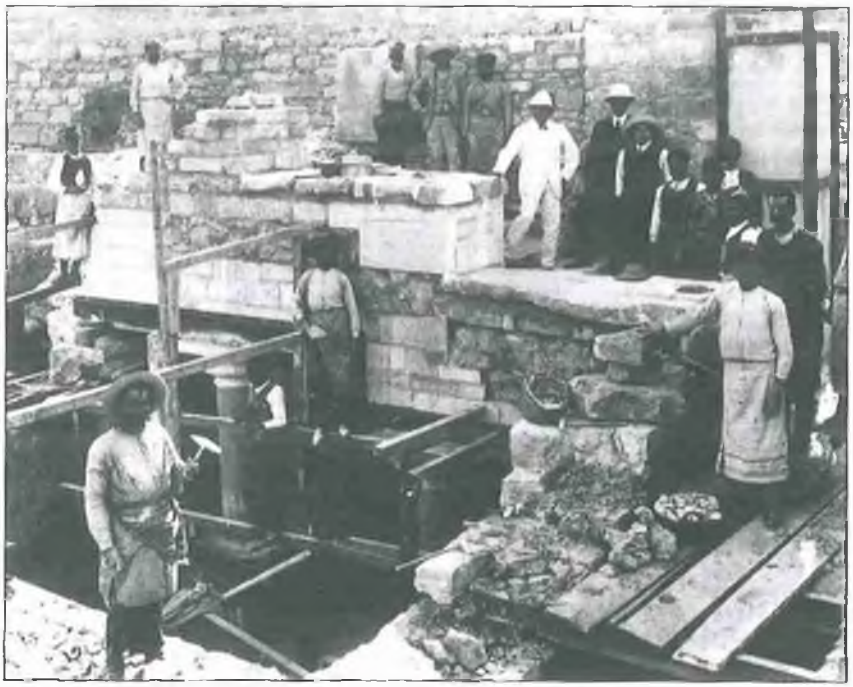

Figura 1. *Evans durante la reconstrucción de la Gran Escalera del Palacio de Cnosos.*

te de la forma de enfrentarse en la actualidad a hallazgos similares, sin embargo, es el ansia por descubrir la Historia y por sacar a la luz y recuperar obras como Cnosos, lo que le debemos a Evans y a sus colegas de aquel tiempo.

Fruto de una historia que se estaba construyendo sobre la marcha, según se excavaban y salían a la luz nuevos hallazgos, es la datación histórica que se ha ido manejando en el siglo XX para comprender el periodo minoico y micénico. Las sucesivas capas de materiales y escombro que Evans encuentra en Cnosos son las que le llevan a proyectar una teoría sobre lo minoico que perdurará en el tiempo y que le llevará a debates notables frente a otros historiadores, que con sus propios hallazgos van cuestionando este primer gran intento de Evans de componer una historia cerrada en la que se unía la investigación arqueológica y el imaginativo deseo de casarla con la literatura homérica y la mitología griega.

El trabajo de Evans y sus espectaculares resultados eclipsó las anteriores investigaciones de las últimas décadas del siglo XIX, en las que tras el hallazgo del mundo llamado micénico de Schliemann, varios historiadores buscaban conscientemente un mundo premicénico que diera sentido a una cultura tan desarrollada, pero habían puesto su punto de mira en las Cícladas, y es Evans el que baja hasta el sur y muestra en Creta y en sus palacios más lla-

mativos (Cnosos, Festos, Paleocastro,..) el camino a seguir. Evans elaboró así un esquema cronológico para lo Minoico dividido en las fases Antigua, Media y Reciente, en clara semejanza con el también esquema tripartito temporal de la historia de Egipto de aquel periodo, con sus divisiones en Imperio Antiguo, Medio y Nuevo. Son los historiadores Wace y Blegen los que construyen una cronología paralela con el término "Heládico" y sus divisiones en Antiguo, Medio y Reciente, para poder cobijar los hallazgos obtenidos en la zona griega continental, y quienes empezaron a cuestionar la preeminencia de lo minoico, como aseguraba Evans durante todo el periodo del Bronce egeo, para descubrir la importancia de la fase micénica en un momento posterior al apogeo minoico, no sólo en el continente, sino también en las islas egeas incluida Creta.

En la actualidad, el esquema tripartito cronológico de Evans, que a su vez se desarrollaba en subdivisiones también tripartitas para cada una de las fases principales, y que venían sugeridas por los cambios estilísticos en la cerámica, aunque sigue siendo utilizado, se ha superado por la necesidad de recoger los periodos de la Grecia continental y de las Cícladas, y hoy trabajamos con los denominados periodos Prepalacial, de los Primeros, Segundos y Terceros Palacios y Pospalacial. Sin embargo, el debate terminológico y cronológico en torno a la datación y clasificación de los hallazgos del Bronce egeo supone uno de los más ricos e interesantes de la historiografía del siglo XX, y saca a la luz hasta dónde es posible trabajar teniendo como única fuente la arqueología, pues la aparición de fuentes escritas con la comprensión de algunos de los primeros vestigios de escrituras en las tablillas del momento, ya aporta a periodos sucesivos nueva e interesante luz.

A mediados del segundo milenio tiene lugar la ocupación micénica de la isla, los griegos que llegan del continente asumen muchos elementos del anterior mundo minoico pero también marcarán con sus características la vida en los palacios cretenses. Esta amalgama de pueblos y culturas superpuestas es la que ha de estudiar, ordenar y comprender el arqueólogo y el historiador.

2. Los palacios de la Creta minoica

Los grandes palacios minoicos son el eje vertebrador de la sociedad ya que se convierten en unidades políticas y religiosas, en auténticas ciudades-estado, y en centros administrativos y comerciales. La economía de esta sociedad estratificada pero no dividida, se articula en torno al palacio como centro recolector de los excedentes agrícolas, organizador de la actividad comercial a través de la propia flota naval, y productor de elementos de una artesanía muy desarrollada en sus talleres. Socialmente los palacios no son sólo el centro del poder

sino que también reúnen en su interior el santuario o lugar de culto. El estudio de los restos arqueológicos nos indica además que las defensas como amurallamientos son casi inexistentes, lo que nos lleva a concluir que eran las flotas las encargadas de la defensa militar y que fueron posiblemente las destrucciones conocidas de movimientos sísmicos y volcánicos más dañinas que la actividad humana durante este periodo. Aunque los procesos de transición entre los diferentes periodos palaciales están aún en estudio por los historiadores para entender la naturaleza de algunos cambios que se reflejan en la destrucción o abandono de algunas fases de los palacios minoicos. Es, además, en los palacios cretenses donde se han hallado algunas de las primeras muestras de escritura principalmente de carácter jeroglífico e ideográfico en el periodo minoico.

A imitación de los palacios, existen por toda la isla un gran número de asentamientos urbanos de menor tamaño e importancia política y comercial pero de gran interés histórico y arqueológico, como Hagia Triada.

2.1. *La estructura de los palacios minoicos*

La complejidad de pasillos y vericuetos fue lo que despertó la imaginación de Evans en 1900 al excavar Cnosos (fig. 2), y proyectar en aquel hallazgo el mito del minotauro en el laberinto del palacio del rey Minos.

Figura 2. *Restos del Palacio de Cnosos, Creta.*

Los palacios minoicos tienen características similares en su morfología, que quedan fijadas en torno al inicio del II milenio a.C. Su estructura se debe no tanto a modelos importados de oriente sino a la evolución propia que da respuesta a una demanda singular basada en las mencionadas características de la economía local (necesidad de almacenamiento de los productos del campo, zona administrativa y palacial, talleres,...). La mayoría de los palacios se sitúan en lo alto de suaves colinas y tienen un orden interno más claro del que percibió Evans, siendo el gran patio central el regulador de la arquitectura y de la vida palacial, pues era el lugar de llegada, recepción y reunión. Con una orientación por lo general dirección norte-sur, los palacios constan de varios niveles y estancias de diverso tamaño unidas por galerías, corredores y escaleras. Los palacios minoicos no cuentan con fachadas exteriores entendidas como tal, pues la superposición y el aditamento de espacios descompone la unidad de fachada salvo en el patio central. Algunos historiadores se decantan por atribuir a la fachada de un habitual y contiguo patio oeste que aparece en bastantes construcciones, un papel más representativo, ya que en dicho espacio tendría lugar el encuentro de la asamblea popular.

La mayoría de palacios cuenta con áreas dedicadas a zona de almacenes con grandes tinajas cerámicas, principalmente para la recolección de excedentes agrarios; con zonas destinadas a la producción artesanal en talleres; con los espacios de viviendas nobles y sacerdotales; con las estancias de representación del poder y de control administrativo; y con la zona ceremonial religiosa –generalmente en pisos superiores–. Son sin duda plantas complejas resultado de la evolución histórica y la superposición de varias actuaciones a lo largo de los siglos. La continua ampliación de los palacios encerraba habitaciones sin luz exterior que obligaron a crear patios o huecos llamados *pozos de luz,* que la acercasen al interior y favorecieran la ventilación.

El alto desarrollo arquitectónico del periodo minoico no sólo es visible en la capacidad de generar estructuras en altura con varios niveles, sino también en el manejo de estructuras que canalizaban el agua para baños y drenajes. Los muros son estructuras de mampostería más o menos grande y regular, con algunas áreas de zócalos de sillería y utilización de la madera para vigas y refuerzos. También utilizan la columna como soporte, donde aparece estilizada la figura del capitel clásico del periodo griego posterior. La decoración pictórica sobre los muros de los palacios es también un elemento importante que nos permite conocer la sociedad minoica y su capacidad de expresión artística. Al exterior de los palacios se encuentran nuevos patios de diversa importancia y diferentes caminos o *vías procesionales*, que en el caso del palacio de Cnosos, conducen a la zona *teatral* con sus escalinatas en forma de graderío.

Las reglas seguidas por los arquitectos de los palacios cretenses no serán tan estrictas como las del posterior templo griego, aunque la mayoría de historiadores coinciden en señalar la utilización de una unidad fija de medida y el recurso a un plano previo, junto al ahorro de esfuerzos, como se observa en

la escasa labor de cimentación, incluso de las grandes edificaciones. Un modelo singular de dependencia bastante común es el *polythyron*, una habitación con múltiples puertas y pilares con posible función ceremonial, al igual que también tendrían un carácter religioso las piscinas lustrales.

El desarrollo de todas estas características demuestra una arquitectura original creada en Creta, y que aunque contiene elementos ya vistos en el mundo antiguo, expresa un carácter y estilos propios bien definidos, convirtiéndose en una de las primeros representaciones culturales occidentales homogéneas.

2.2. *Los* antiguos *o* primeros palacios

Los primeros palacios minoicos inician su construcción después del año 2000 y antes del 1900 a.C. En torno al 1700 a.C. son destruidos por causas trágicas que los historiadores aún no han conseguido explicar totalmente, aunque existen indicios de destrucciones por fuego y hay constancia de movimientos sísmicos en estos años. Si existieron o no convulsiones internas de carácter social o político en la isla que facilitaron esta destrucción es quizás la razón más difícil de admitir hoy en día.

Así que a partir del 1700 a.C. los palacios se reconstruyen y se amplían iniciándose la etapa de los nuevos palacios, lo que en muchos casos modificará la estructura en planta de los originales. El palacio de Malia es el ejemplo de planta menos modificada y el que mejor nos acerca al conocimiento de esta primera fase arquitectónica de los palacios cretenses en el periodo minoico.

Los principales materiales de construcción eran los mismos que para el resto de las edificaciones, aunque en los palacios tenían una organización diferente. Los muros de la planta baja se construían con cascotes mezclados con mortero de ladrillo y reforzados por la sujeción de vigas verticales, horizontales y transversales. Los ladrillos de barro se utilizaban principalmente en los pisos altos, si bien también se usaban en la planta baja en tabiques interiores y de manera auxiliar. Las piedras de mayor tamaño, generalmente labradas, eran las que presidían el lugar más privilegiado de las zonas de fachada. Los bloques mejor recortados, los más rectangulares, quedaban para las plantas bajas, y según subimos en el alzado de estas construcciones, la irregularidad se va haciendo más presente en la piedra y el ladrillo, perfilando apenas los bordes de estos materiales. La altura de estas construcciones se cimentaba en mamposterías de piedra, ladrillo y rellenos de cascotes y escombros mezclados con mortero, formando bloques verticales, pero también recurriendo a los cimientos escalonados. La madera se reservaba para su uso en las vigas, y específicamente, en lo que supone la gran aportación de estos palacios, como columnas sobre bases de piedra, que junto a los pilares de piedra, distribuían el peso de estas grandes estructuras.

Lógicamente, la madera y la piedra eran también utilizadas en puertas, ventanas, umbrales y en algunas ocasiones con fines decorativos, destacando algunos primeros ejemplos de bloques de piedra esculpidos en relieve en la parte superior de los muros. Aunque el material más utilizado con fines decorativos era el yeso, que permitía ser pintado y se aplicaba a paredes y suelos, y nos ha dejado algunos de los frescos más celebres del arte minoico. Los relieves de yeso pintados, descubiertos en habitaciones, parecen haber tenido una función dentro del mundo ritual antiguo. El color y la textura de la piedra fue también utilizado con motivos decorativos para frisos o basas acentuando con el contraste la calidad decorativa de los espacios.

El *palacio de Malia* (fig. 3) se encuentra al este de Cnosos en la costa norte de Creta, y los primeros trabajos de excavación tuvieron lugar en 1915 por J Hazidakis, para pasar cinco años después a manos de la Escuela Francesa de Arqueología en Atenas. El acabado de la obra, los materiales constructivos utilizados y el uso de sus instalaciones dedicado más a la agricultura que a la industria, nos remite probablemente a un centro rural, alejado del esplendor de Cnosos, palacio iniciado un poco antes que el de Malia. Sin embargo, los más de 10.000 metros cuadrados de superficie de Malia nos hablan de un centro agrícola y rural de gran importancia en la región.

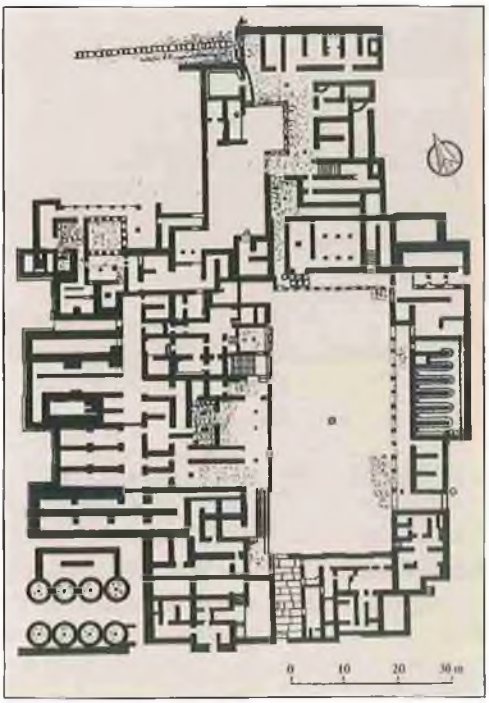

Figura 3. *Planta del Palacio de Malia, Creta.*

El epicentro del palacio de Malia es el gran patio central de 48 por 22 metros rodeado en algunos de sus lados con pórticos sobre pilares y columnas a modo de galerías, y presidido en el centro por un altar que remite a un uso ceremonial del recinto. Al este del palacio, los sistemas de sustentación de grandes tinajas junto a las estructuras de canales sugieren la utilización del lugar como zona de producción de aceite y de vino. El área de almacenamiento se encuentra en el extremo contrario del palacio tras las habitaciones señoriales y el área ceremonial, mientras que en la zona norte destaca una sala hipóstila que nos remite a modelos egipcios, probablemente el área ocupada por la cocina con un comedor situado en una planta superior. En la zona sur son llamativos los ocho grandes silos subterráneos dedicados posiblemente al almacenamiento del grano. Esta suma de dependencias dedicadas al acopio de

Figura 4. *Planta del Palacio de Festos, Creta.*

alimentos, junto a los mencionados poco labrados y sencillos materiales utilizados, son los datos que nos remiten a un uso agrícola de Malia, cuyas diferentes reconstrucciones tras las destrucciones, primero en el 1700 y posteriormente en el segundo cuarto del siglo XV a.C., apenas alteran la planta original del palacio.

La planta del *palacio de Festos* (fig. 4) también fue en parte respetada en las posteriores reconstrucciones, aunque el problema en este palacio ha surgido como consecuencia de su construcción en lo alto de una colina, cuya erosión y derrumbe en las zonas sur y este, han provocado la desaparición de las alas de ambos lados del patio central.

Festos fue descubierto en el año 1900 y la excavación del yacimiento ha corrido a cargo de la Escuela Italiana de Arqueología bajo las direcciones de L. Pernier y D. Levi. La superficie original de este palacio antes de la erosión sería de unos 8.300 metros cuadrados que ocupaban una magnífica y estratégica terraza desde la que se contempla el valle de Mesará al sur del macizo de Psiloriti. Esta construcción, aprovechando los desniveles de la montaña, propicia la unión entre áreas a través de escaleras, y donde destacan en este primer periodo el gran patio central junto a otros patios exteriores, todos pavimentados en piedra, y una zona sur con áreas de vivienda y almacenes. Aunque la principal herencia de este momento primigenio de Festos es la gran cantidad de material cerámico encontrado, casi superior a la etapa paralela de Malia o Cnosos, y cuyas reconstrucciones posteriores carecen de elementos destacados que denotan la pérdida de influencia y de poder de Festos en relación con otros núcleos palaciales.

2.3. *Los* nuevos *o* segundos palacios

Tras las destrucciones en todas las edificaciones cretenses documentadas en torno al 1700 a.C., surge el periodo de mayor esplendor de esta cultura, un periodo que se extenderá hasta las décadas de 1480 y 1450 a.C. Los nuevos

palacios muestran el momento de auge de la sociedad minoca en la parte económica y en la parte cultural, con un gran desarrollo de la pintura, la escultura, la cerámica y las artes menores. También en arquitectura la reconstrucción posterior al 1700 mostrará palacios más extensos y más complejos, y dejará nuevas tipologías edilicias en forma de palacios menores (como Hagia Triada), pequeñas villas nobiliarias y sencillas villas costeras (Gurnia). Estos dos siglos de prosperidad también muestran algunas heridas y pequeñas destrucciones en torno al 1600, y a partir del 1480 a.C.

El *palacio de Cnosos* (fig. 5), aunque el inicio de su construcción se data en la etapa anterior, es el mejor y mayor ejemplo de palacio de este periodo, además de ser una de las mayores, mejor conocidas, estudiadas y difundidas, muestra de arquitectura noble de la cultura minoica. La excavación por parte de Evans, junto a las reconstrucciones de algunas de sus dependencias, lo han convertido en un monumento ampliamente difundido, aunque el sistema de rehabilitación seguido, que lo hace accesible para nuestra cultura visual y desde el punto de vista del turista puede ser más comprensible que unas meras ruinas, ha sido muy poco continuado tanto en la isla como en general en el mundo antiguo, y merece algunas consideraciones especiales cuando la Historia del Arte como disciplina estudia las rehabilitaciones de conjuntos históricos de tanto valor cultural.

Figura 5. *Planta del Palacio de Cnosos, Creta.*

Cnosos se yergue en lo alto de una colina a 5 kilómetros de la costa norte de Creta, justo en el centro de la isla y enclavada en el camino hacia el interior. Esta magnífica situación geográfica se aprecia en el hecho de ser un núcleo humano desde el Neolítico hasta nuestros días. Su conocimiento y estudio por parte de la arqueología data del siglo XIX, y parte de su fama va unida a la historia de la reciente arqueología con nombres como el de Schliemann, quien ya trató de excavarlo tras sus trabajos en Troya y Micenas en los años 70 del siglo XIX, y el de su arqueólogo definitivo, sir Arthur Evans, quien tras una peripecia comercial se hace con la compra de la colina que perdió el propio Schliemann.

El Palacio de Minos es la monumental publicación, obra de Evans, donde se recogen los hallazgos de las diferentes campañas que se inician desde la adquisición de la finca en 1900, y que verán la luz en forma de diferentes volúmenes entre 1920 y 1935. Las campañas, de una ejecución velocísima, se inician en la parte oeste de este gran conjunto de casi 17.500 metros cuadrados y 1.500 dependencias. La segunda campaña actúa en la zona este y junto a la anterior saca a la luz en apenas dos años las conocidas estancias del salón del trono, la gran escalera, los almacenes y la residencia real. La tercera campaña descubrió casi todo el palacio restante, y en posteriores trabajos se excavaron los edificios y áreas exteriores como la Vía Procesional, el Pequeño Palacio o la Tumba de Isópata, además de trabajar en la consolidación de los elementos e iniciar la mencionada y discutida reconstrucción.

El gran patio central del palacio de Cnosos tiene una superficie de 50 por 28 metros y divide en su eje norte-sur al palacio en dos grandes sectores, el oriental y el occidental, con fachadas que muestran cierta regularidad constructiva y reflejan esta mencionada característica de la arquitectura minoica, la yuxtaposición, con cierta homogeneidad, de diferentes espacios con usos varios erguidos en diferentes momentos. Esta superposición y aditamento de dependencias ofrece la primera imagen para los griegos posteriores, y para Evans, del laberinto que junto a la aparición de la cabeza de un toro en unos frescos, les indujo a asociar el palacio con el laberinto del minotauro mitológico en la época del Rey Minos. Este crecimiento del palacio hacia el exterior del patio central, también en altura o excavando dependencias en algunas zonas, con habitaciones que se superponían a lo construido y obligaban a la creación de los ya mencionados pozos de luz, buscaba en la práctica absorber la creciente demanda de espacios de almacenamiento, industria, talleres vivienda y ceremonial, en el periodo de auge de Cnosos. Aunque visto por primera vez, sobre todo en los periodos de ruina, sugiere un intrincado camino de pasadizos y pasillos de difícil explicación racional y más cercana al relato del mito.

Desde el patio central surgen dos accesos al norte (fig. 6) y al sur del complejo, que debido a esta yuxtaposición de elementos no tienen una lógica estructura rectilínea, y son los que marcan la división entre la zona oriental y la occidental del palacio. En el área oeste del conjunto existe también un patio desde el que se accede al edificio a través de una habitación cubierta, donde existía un fresco en relieve con motivos del juego del toro, y tras el cual el camino se dirigía hacia el patio central a través del denominado pasillo o vía de las Procesiones, donde se encontraron decoraciones en fresco mostrando jóvenes de ambos sexos a tamaño natural portando ofrendas. El pasillo se dobla en ángulo recto y permite el acceso a través de una monumental entrada con escalera hacia el piso superior, desembocando en una habitación que continúa el tema de la procesión, donde se vislumbra una figura conocida como el copero real. En su camino hacia el norte, la vía procesional desembocaba en el área teatral, pues se cree, no con total seguridad, que ésta era una de las funciones de esta zona con estructuras de

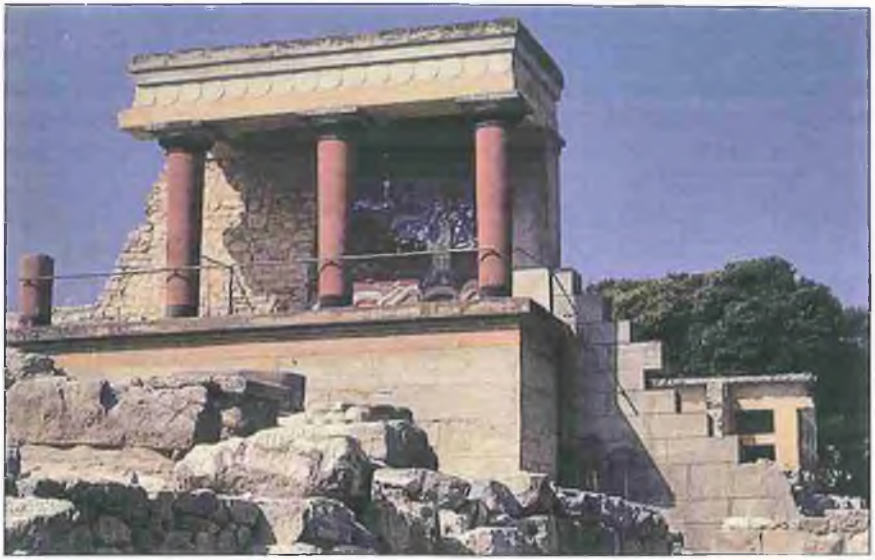

Figura 6. *Entrada norte al Palacio de Cnosos.*

bancos corridos rectos superpuestos a modo de anfiteatro. De este área teatral surge nuevamente un corredor que se adentra en el palacio y conduce por un pasillo, con galerías porticadas a ambos lados, hasta el patio central. Estas galerías estaban decoradas con frescos de estuco en relieve mostrando nuevamente escenas con toros, donde ha pervivido una enorme cabeza de un toro rojo, nexo propicio para la vinculación de Cnosos con el mito del minotauro ya desde la antigüedad.

El ala oeste del palacio se corresponde con la zona de representación y los almacenes del palacio, frente a los talleres y las zonas de residencia de la nobleza de Cnosos que se hallaban en la zona este, donde se encontró el conocido fresco de *la Parisina* (fig. 7). Es en esta parte oeste del patio a donde se asoma el *salón del trono* (fig. 8), una pequeña pero cuidada habitación recorrida con un banco corrido inte-

Figura 7. *Fresco con la figura conocida como "la Parisina", Palacio de Cnosos.*

Figura 8. *Salón del trono del Palacio de Cnosos.*

rrumpido sólo por el hueco ocupado por un trono de alabastro. En la decoración de las paredes se representan grifos, animales siempre asociados a los símbolos de divinidad y poder. Cerca del salón del trono y tras la gran escalera, se encuentra el santuario del palacio, una pequeña capilla con fachada de tres cuerpos, el central más elevado y todos con columnas, con habitaciones contiguas que tenían la función de cámaras del tesoro que recogían las ofrendas del santuario, entre las que se hallaron las célebres *sacerdotisas de las serpientes*, y en cuya fachada destacaban representaciones esquemáticas.

Los almacenes de la parte baja del ala oeste tienen la característica forma de una sucesión de largas y estrechas dependencias paralelas, que recogían la producción agrícola local en tinajas *(pithoi)*, cuya capacidad de almacenamiento se sumaba a los grandes silos del patio oeste *(koulouras)*.

Frente a la muy reconstruida fachada sobre el patio de la zona oeste del complejo de Cnosos, reconstrucción guiada por los dibujos encontrados en restos como frescos o sellos, nos encontramos con el ala este, cuyos restos mejor conservados nos permiten una mejor visión de lo que sería un palacio minoico. Desde el patio central se accedía a esta zona residencial de cinco plantas por la llamada Gran Escalera, reconstruida por Evans según criterios hoy no muy aceptados, pero que da idea del magnífico área que suponía la zona habitacional del palacio, pues los cinco pisos se deslizaban escalonadamente colina abajo mostrando un bello juego de terrazas y galerías abiertas al este y al sur. Los cuatro

niveles de escalera conservados mostraban los huecos dejados por la madera carbonizada, utilizada junto a la piedra en la construcción de esta estructura. Esta ala residencial es también la que mejor nos muestra la utilización de los pozos de luz, y donde se han hallado perfectos drenajes y conducciones de agua a través de tuberías de barro cocida, que conectaban a través de canales las salas de baño del palacio. Las habitaciones tenían un tamaño reducido y presentaban sus muros decorados de frescos, la mayoría perdidos, a excepción del que muestra unos acróbatas sobre un toro y la denominada sala de las Dobles Hachas, que muestra el dibujo de estas armas grabado en unos pilares.

El conjunto de Cnosos de completa con las zonas dedicadas a la fabricación artesanal, que nos remite por el material localizado, a labores de alfarería y orfebrería, tallado de piedra, marfil, y los conocidos sellos y tablillas, e incluso a la elaboración de perfumes.

El cuarto gran palacio cretense, el *palacio de Zakro* (fig. 9), ha sido descubierto más recientemente, y de los trabajos de excavación se encarga Nicolás Platón desde 1960, ya con unas técnicas y criterios de trabajo contemporáneos. Zakro se encuentra en el extremo oriental de la isla y era en realidad un puerto comercial, posiblemente la última escala hacia los puertos de las ciudades de la costa oriental del Mediterráneo y de Egipto. Su estructura tipológica presenta algunas diferencias frente a la estructura tipo vista hasta ahora, ya que carece del patio oeste y no se han documentado todavía estructuras en altura con plantas superiores. Además se separa del resto de construcciones de

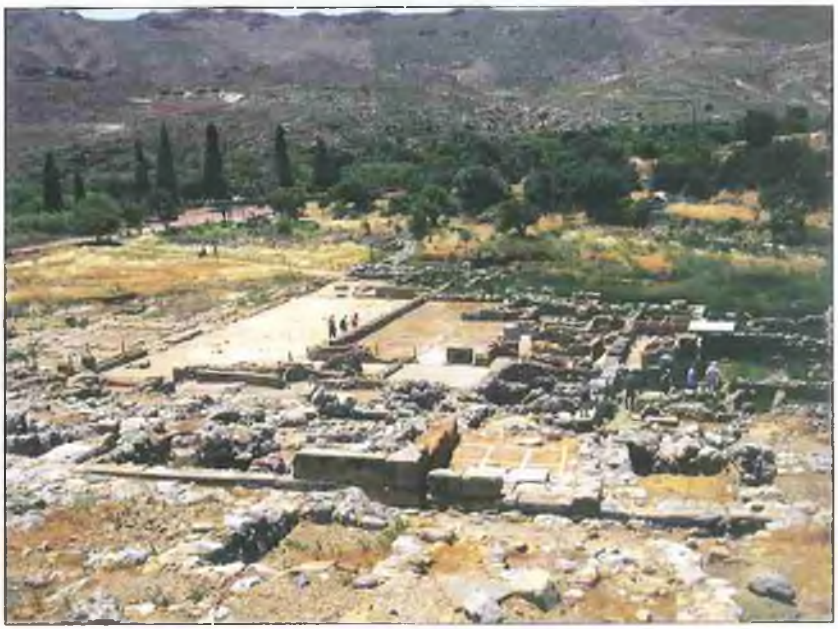

Figura 9. *Restos del Palacio de Zakro, Creta.*

la ciudad mediante un muro de cierre, construcciones a modo de casas nobiliarias muy extensas en Zakro, y separadas entre sí por calles pavimentadas. Salvando estas diferencias, el palacio de Zakro se asemeja en muchos aspectos a Malia, especialmente en los detalles.

Otras construcciones, importantes para el conocimiento social y cultural de este periodo, aunque de menores dimensiones que lo visto hasta ahora, y donde ya los avances arquitectónicos tienen un papel menos relevante, son Gurnia y Hagia Triada. Hagia Triada es un buen prototipo de residencia que imita en su escala a los palacios cretenses, y es uno de los ejemplos más destacados de este tipo de numerosas construcciones diseminadas por la isla. A este conjunto cercano al mar, se le supone un carácter residencial o de descanso de los gobernantes del palacio de Festos, del que dista 3 kilómetros. Su estructura en L agrupa en un brazo la zona residencial, donde se han encontrado restos de decoración pictórica sobre el estuco de las paredes, y en el otro, los talleres y los almacenes. La mayoría de las villas nobiliarias como Hagia Triada muestran por lo general ser pequeños centros de poder y comercio, más o menos independientes de los grandes núcleos palaciales, en torno a las posesiones y cultivos agrícolas, y una pequeña población cercana agrupada o no. Por los exvotos ofrecidos en santuarios que muestran pequeñas maquetas de estas construcciones en barro, nos hacemos, junto a las excavaciones, una idea de cómo eran estas construcciones rurales de cierta calidad, con mampostería y grandes sillares, recubrición de estuco y suelos pavimentados de piedra, y dos alturas rematadas en cubiertas planas con terraza y balcones.

En Gurnia lo que se ha descubierto es una construcción a modo de pequeño palacio casi en miniatura con un plano similar, que hace girar la casa en torno a un patio central, donde también se ha encontrado una pequeña área teatral, además de las habitaciones y la zona de almacén. Gurnia es además una pequeña localidad con casas bastante sencillas, que abarcan una notable extensión, en la que se abrieron plazas en su composición urbana.

3. La arquitectura funeraria y religiosa

Además de en las áreas dedicadas a santuarios en los palacios vistos hasta ahora, el culto en época minoica podría desarrollarse en una gran diversidad de lugares, que iban desde las cuevas (hay más de 200 documentadas con restos de cultos), hasta los santuarios ubicados en lo alto de montañas y colinas, o altares en medio del campo. Los lugares de culto al aire libre y en áreas abiertas podían haber tenido como destinatarios a la totalidad del pueblo, mientras que las ceremonias en habitaciones o zonas interiores de palacio serían para las clases dirigentes y poderosas.

En lo referente al ritual del enterramiento, es conocido que se continuó en los primeros momentos del periodo minoico con la tradición de enterramiento seguida en el Neolítico de utilizar cuevas y refugios en la roca, e incluso pequeñas grietas, cistas y pozos, donde con el tiempo se introducía al difunto, a veces en grupo, en *pithoi* de arcilla o en *larnakes* (cajas parecidas a ataúdes de madera). Aunque sin duda, los dos principales tipos de tumba que se extenderán en uso por toda la isla, son las tumbas circulares, pródigas en todo el sur de Creta, y las conocidas como tumbas-casa o tumbas-edificio, por responder a una estructura de dependencias que recuerda a las de una edificación al uso, más habituales en el norte y este de la isla. Ambos tipos de enterramiento sugieren un uso compartido por un clan o familia, o que sean destinadas a cobijar los restos de la alta sociedad.

Las tumbas circulares del sur de Creta se utilizaron durante largos periodos de tiempo y suelen aparecer aisladas o en pequeños grupos de dos o tres enterramientos, a veces en el centro de cementerios. Su construcción es siempre de piedra y sus muros se van cerrando según van adquiriendo altura, aproximando las hiladas de piedra hasta dar una forma parecida a los posteriores *tholoi* micénicos. Esta cubrición sólo podría tener un aspecto cercano a lo que podríamos considerar una bóveda en las tumbas de menor tamaño. Las tumbas circulares, de estilo no muy cuidado, se asentaban casi siempre sobre roca, tienen una puerta de entrada por lo general, y algunas de ellas presentan una antecámara previa. Lo que es común es que las hiladas inferiores contengan los bloques más pesados para soportar el peso de la estructura, que en algunos casos se apoyaba en contrafuertes externos.

Las tumbas-casas se disponen con mayor complejidad que las anteriores, aunque su estructura rectangular sobre sólidos cimientos de piedra acoge un conjunto variable de habitaciones, entre las que figura la cámara de enterramiento, la zona donde se deposita el ajuar del difunto, y una estancia que hace las veces de santuario con un altar y demás elementos ceremoniales, además de pinturas murales en ciertos ejemplos. En el palacio de Cnosos, se encontraba la tumba real de Isópata, excavada por Evans y hoy desaparecida, y la tumba-templo, en la que además aparece un nuevo elemento, un patio abierto pavimentado, precedido por un pequeño edificio religioso, y que antecede a la zona de enterramiento y ofrendas donde destacan columnas que soportan una estancia superior.

4. La pintura mural como complemento decorativo y simbólico. La cerámica

Es Creta el origen de la pintura mural griega y lo es además desde la temprana fecha del final del Neolítico, de donde encontramos material, yeso pintado, cubierto de color rojo con una técnica precedente al fresco. Sin duda, en

las características generales de la pintura minoica existen conexiones con la pintura egipcia –especialmente con el periodo del Imperio Medio– y mesopotámica. Pero el pintor cretense mostrará una mejor habilidad para mostrar la vida y el movimiento en sus obras, dominadas por temas naturalistas u oferentes por lo general, lejos de las rigideces y convencionalismos de sus coetáneos del sur y del este del Mediterráneo. El descubrimiento, a principios del siglo XX, de restos de la pintura y la cerámica cretenses, tuvo una clara influencia para movimientos como el *Art Nouveau*.

La etapa de mayor florecimiento de la pintura mural minoica es paralela a los nuevos palacios, especialmente entre 1600 y 1480 a.C., y aunque nos ha legado restos en conjuntos dispersos, es en el palacio de Cnosos donde se encuentra uno de los mejores y más numerosos ejemplos. En todos los casos se utiliza la técnica del fresco tal como la conocemos, pues se enlucen las paredes con varias capas de estuco hecho con yeso de buena calidad, pulidas por cantos rodados, sobre cuya última capa se aplica la pintura antes de que el yeso fragüe. En algunos casos un modelado previo del estuco permite la creación de frescos en relieve. Las figuras son dibujadas con un contorno y la gama cromática no es muy amplia, pues se debe a los colores cuya composición es de fácil acceso en una isla de superficie reducida, pero que consigue incluir el blanco, el rojo, el amarillo, el azul, el verde y el negro.

Obviamente, una técnica como el fresco exige rapidez en la ejecución a su autor, lo que conlleva en el arte minoico el recurso a la simplicidad de las formas. Los frescos más importantes se encuentran en las paredes de las habitaciones, especialmente las que tienen algún uso ceremonial, pero también se decoran en muchos casos, aunque sólo sea coloreándolos, techos y suelos. Por lo general el muro quedaba dividido horizontalmente en tres partes, siendo la zona principal la banda central, dejando las otras dos para dibujos o alguna tonalidad de color constante, la parte inferior suele imitar a un zócalo pintado. Además de esta decoración sobre los muros y paredes, se han hallado frescos en miniatura sobre estrechas bandas en elementos constructivos.

La funcionalidad de la decoración pictórica, a deducir por los lugares donde se han hallado restos, tenía un carácter ritual, ceremonial y religioso. La naturaleza es, en casi todos los casos, protagonista de las pinturas, a veces de manera independiente, o a veces, se piensa que las más, como marco de alguna ofrenda humana a la divinidad, casi el único tema en el que tiene cabida el hombre en la decoración minoica. El artista minoico utiliza modelos de la flora local, y también algunos del vecino Egipto, expuestos en su estado natural en la naturaleza, especialmente en la ribera de los ríos, y también en jardines o floreros. Los animales son elementos tratados de manera exquisita, que aparecen siempre en movimiento y representan desde gatos y leones, hasta aves y animales del mar, y, como ya hemos aludido anteriormente, también en Cnosos en el salón del trono ha aparecido el imaginario grifo (figura zoomorfa con cuerpo de león y alas, y cabeza de águila). Es en este palacio donde encontramos ejemplos

de esta fauna, en los delfines del *mégaron de la reina* (fig. 10), o en los frescos de los monos azules, el recolector de azafrán (el primero descubierto por Evans), el de las perdices de patas rojas, o las mencionadas escenas con toros (fig. 11). También en la isla de Thera han aparecido en diversas casas en Akrotiri (tras Cnosos el mayor repertorio de pinturas hallado) importantes frescos como el de los *antílopes*, *la ribera* o el de *la Primavera* (fig. 12).

Figura 10. *Mégaron de la Reina, Palacio de Cnosos, Creta.*

Figura 11. *Pintura mural que representa una escena de juego con toro, Palacio de Cnosos, Creta.*

Figura 12. *Pintura mural con el terma de la Primavera, Akrotiri, isla de Tera.*

La representación humana en la pintura cretense es mucho más flexible y vivaz que la mostrada por egipcios y orientales, aunque de ellos utilice el convencionalismo de la piel clara femenina y la roja masculina, o algunos detalles del cuerpo y objetos similares. Aquí el cuerpo es presentado más ágil y atlético, especialmente en los hombres, imberbes de cabellos largos, con el faldellín de claro origen egipcio, mientras que las mujeres muestran los largos trajes ceremoniales de volantes y corsé ceñido que descubren los pechos al desnudo, adornadas por joyas y tocado.

Es difícil para los historiadores extrapolar unas características generales sobre la representación pictórica en base a los restos hallados. Con los datos actuales se puede avanzar la idea de que la mayoría de las representaciones están ligadas al mundo ceremonial y religioso del pueblo minoico, pues a excepción de algún resto en Akrotiri (fig. 13), no existen restos de escenas bélicas ni temas relacionados con la muerte (pinturas conservadas gracias a que la ciudad de Akrotiri se encuentra en la isla volcánica de Tera, cuya erupción en torno al 1500 a.C. ha favorecido su conservación, aunque esta erupción es vista por algunos historiadores como uno de los acontecimientos traumáticos que terminó de manera brusca con la cultura minoica dando paso a la micénica). La mayoría de las escenas con presencia humana muestran ceremonias, fiestas y personajes con ofrendas para la divinidad, como en las damas de azul y el juego del salto del toro, o los oferentes en la Vía de las Procesiones en Cnosos, y las damas de *la casa de las mujeres* (fig. 14) o el fresco de la flota de Akrotiri. Cuando nos ha llegado una figura de forma individual, como la Pari-

Figura 13. *Pintura mural de la Casa Oeste, Akrotiri, Museo Nacional de Atenas.*

sina de Cnosos, deducimos que es sólo un resto aislado dentro de un conjunto mayor que presentaba una escena de ofrenda, y en donde este personaje es posiblemente la diosa que las recibe, ya que nos muestra en su nuca el llamado nudo sagrado.

De los ejemplos de la técnica de relieve sobre estuco pintado cabe citar el príncipe de la flor de lis o príncipe de los lirios, figura encontrada en los pasillos de acceso al patio central del palacio de Cnosos, que representa quizás a un sacerdote u oferente que traslada un animal atado a una cuerda, y que se mueve con sorprendente agilidad en medio de un mar de tallos sobrevolado por una mariposa.

Una de las pocas piezas mueble decoradas encontradas en la etapa final del periodo minoico, el sarcófago de Hagia Triada, muestra nuevamente

Figura 14. *Fresco con damas en la Casa de las Mujeres, Akrotiri, isla de Tera.*

una imagen de ceremonia, posiblemente relacionada con el enterramiento, mostrando sacrificios y escenas de cánticos junto a numerosos símbolos.

La arquitectura es también un tema recurrente en la pintura al fresco minoica, y son constantes, al igual que ocurre en las pequeñas maquetas ofrecidas como exvotos, encontrar representaciones de casas, pueblos, templos o altares.

La mayor parte de los restos encontrados en las excavaciones cretenses remiten sin duda a la práctica de la artesanía como un oficio extendido, sin embargo, la diferente factura y calidad de lo hallado nos obliga a pensar que muchos de estos utensilios fueron elaborados por y para uso doméstico. Es también obvio, que la alta calidad de algunas piezas junto a la especificidad espacial de áreas concretas en los palacios, nos muestra una artesanía especializada y con capacidad creativa propia, como en la pintura, además de convertirse en un elemento comercial de gran valor. Los artesanos minoicos se especializan en la cerámica, pero son también destacados artesanos cuando trabajan el metal, el marfil o la piedra. La homogeneidad en los modos de producción de la cerámica y el uso masivo del torno desde el periodo de los primeros palacios, son claros indicios que señalan que la producción cerámica se había convertido en un oficio especializado radicado en los talleres de los grandes palacios cretenses.

La naturaleza paradisíaca y libre recogida en la pintura, tiene en la cerámica una aún mayor capacidad de expresividad, de profusión de lo curvo y de libertad de movimientos. La capacidad de creación industrial de la cerámica generará una homogeneidad desconocida hasta ahora en la producción alfarera griega. Los alfareros cretenses nos han dejado las piezas con un mayor y más notable desarrollo de la imaginación creativa, superior sin duda si lo comparamos con los restos cicládicos o del continente, y su maestría era ya sobresaliente antes de que se extendiera el uso del torno.

Al igual que en la arquitectura, el aliciente que supuso el desarrollo social y económico que estimuló el periodo de los primeros palacios, tiene también su visibilidad en la cerámica de este momento, conocida como cerámica de Camares (gruta con función de santuario en el monte Ida donde aparecieron grandes cantidades de esta cerámica). Este término engloba una serie de cerámicas de lujo pintadas en estilo polícromo de claro sobre oscuro, generalmente rojo o blanco sobre fondo negro, que nos han dejado en Cnosos y Festos las muestras más elaboradas, especialmente en forma de copas, tinajas de grandes bocas con pitorros, y varias clases de jarras, decoradas con motivos abstractos, con profusión de espirales y plantas. Dentro de esta cerámica cabe destacar las refinadísimas copas de "cáscara de huevo" (fig. 15), de paredes extraordinariamente delgadas, que quizás eran fabricadas gracias a moldes, y que muestran a un artesano con grandes dotes artísticas cuya producción era muy valorada en la época. Sin embargo, con el declive de este periodo se finaliza la gran calidad de esta cerámica, también, como señalan algunos historiadores,

por la entrada de nuevos recipientes de lujo realizados con materiales más preciados como la loza y el metal.

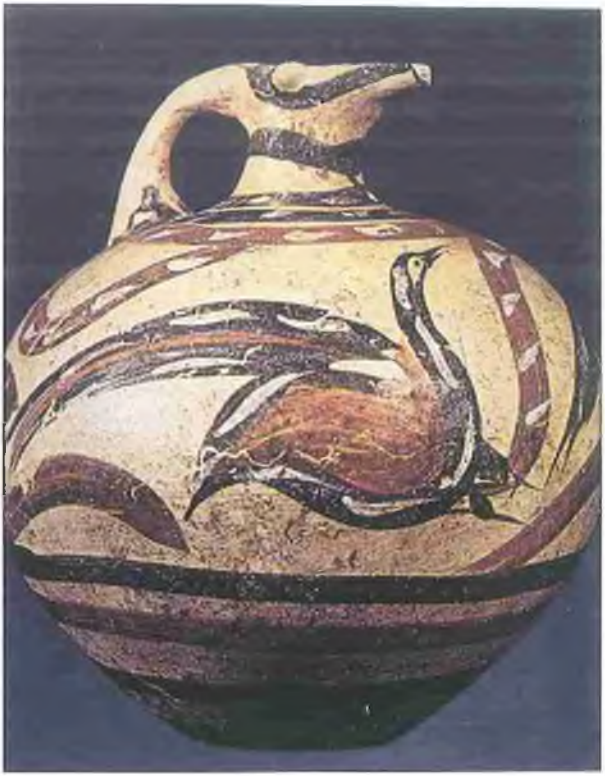

Figura 15. *Cerámica minoica (h. 1500 a.C.), Museo Nacional de Atenas.*

Durante el periodo de los segundos palacios resurge el auge de la cerámica minoica coincidiendo con la ya clara producción en serie de las piezas, muy elaboradas y de claro uso palaciego. De hecho, es ahora más visible la influencia de las pinturas murales de los palacios en los motivos decorativos de la cerámica de este periodo, y a los motivos geométricos y florales se les añaden elementos de la fauna marina como pulpos y peces. Mientras que en la cerámica de Camares abundaban las piezas de tamaño pequeño, ahora se producen formas de mayor tamaño, como tinajas, generalmente recipientes cerrados, cuyas piezas de mejor calidad se producen casi exclusivamente en los talleres de Cnosos, desde donde se exportaron a todo el Egeo y se convirtieron en modelos de imitación para el resto de artesanos griegos. Los motivos geométricos, vegetales y marinos, utilizados durante este periodo, son mucho más estilizados que los de la etapa de Camares, y la decoración se dispone en registros horizontales delimitados mediante grupos de bandas finas. El fondo claro sustituye al oscuro de la anterior etapa, y sobre él las figuras se plasmarán con líneas oscuras.

En lo que respecta a la escultura minoica, su lugar en las artes plásticas no es ni mucho menos comparable con el de la cerámica. Se continuó la tradición neolítica de la pequeña estatuilla con carácter de exvoto, aparecida con tanta frecuencia en santuarios. En el periodo de los nuevos palacios aparecen las llamadas *diosas de las serpientes* (fig. 16), figuras femeninas que representan probablemente a sacerdotisas con atributos de la divinidad femenina, la Diosa madre de culto extendido en Creta.

Figura 16. *Escultura, Diosa de las serpientes (h. 1600 a.C.). Museo de Heraklion, Creta.*

También hay que mencionar las figuras talladas en marfil, muchas de las cuales representan acróbatas, las figuras de bronce de pequeño tamaño, o las cabezas de toro labradas en roca con ojos de cristal incrustados. Pero sin duda, donde existe un extraordinario desarrollo, casi igual al de la cerámica, es en el mundo de las artes menores, y los artesanos cretenses eran enormemente apreciados por su producción de joyas, recipientes de oro y plata, y el riquísimo mundo de los sellos, cuyo estudio es fundamental para el conocimiento de la sociedad minoica, y cuyo auge productivo tiene lugar en el periodo de los segundos palacios. Los sellos, que no superan los 3 centímetros de diámetro, pueden también ser utilizados como adornos o amuletos y son una pieza casi exclusiva del Egeo, aunque su uso fundamental está asociado al control del almacenamiento y transporte de mercancías, funcionando como precinto, y en algunos casos ligado a labores administrativas.

EL ARTE MICÉNICO

Jesús López Díaz

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Schliemann y Homero.
2. La arquitectura defensiva de la Grecia Micénica: acrópolis y fortificaciones.
3. Los palacios y las tumbas.
   3.1. Los palacios micénicos como símbolo del nuevo poder.
   3.2. Arquitectura funeraria micénica.
      – Los círculos A y B de Micenas.
      – El Tesoro de Atreo.
4. La cerámica y la orfebrería.

1. Schliemann y Homero

Como ya vimos en el tema anterior, la aparición de elementos culturales homogéneos en la zona continental llevó a algunos historiadores en un primer momento a proponer el término Heládico (con sus divisiones en Antiguo, Medio y Reciente) en contraposición al minoico, para acoger las manifestaciones materiales del Bronce final de la zona continental griega. Recordando la ya mencionada cronología para este periodo, hoy aceptada y extendida, el Heládico Reciente, periodo que comprende los años 1600 al 1250 a.C., es el espacio temporal que acoge el mundo micénico que se desarrolla, en contraposición al minoico, que sólo afecta a Creta, tanto en la parte continental griega como en las islas, las Cícladas y Creta.

El arqueólogo alemán Heinrich Schliemann (1822-1890) (fig. 1), es uno de los prototipos de personajes propios del siglo XIX que elevaron la arqueología al rango de aventura épica. Su fascinación desde niño por los relatos homéricos le llevó a abandonar su vida de comerciante a los 36 años para dedicarse al

Figura 1. *Acceso al Tesoro de Atreo en un grabado de la obra Mykenae de H. Schliemann (1878).*

estudio autodidacta de lenguas y conocimientos de la Antigüedad clásica. Schliemann se convertiría en uno de los padres de la arqueología moderna al dotar las excavaciones de cierta técnica y documentación. Su salto a la fama internacional se debe al descubrimiento en 1868 de las ruinas de Troya, en la costa oeste de Turquía, partiendo de las indicaciones de la *Iliada*, el mítico texto de Homero, dando de esta forma cierta validez histórica al relato mítico y demostrando que los especialistas de entonces erraban al considerarlo sólo un texto literario sin referencias a elementos históricos legendarios, abriendo así la puerta del romanticismo decimonónico que mezclaba aventura y leyenda con los inicios de una ciencia moderna.

Schliemann continuó, con éxito, descubriendo paralelismos entre mitología y excavaciones, al hallar los ricos tesoros de las tumbas en las ruinas de la acrópolis de Micenas en 1874, la ciudad que Homero en la *Iliada* llamaba "rica en oro". Así que bautizó a los hallazgos con los nombres que encajaban en el relato homérico, el Tesoro de Atreo o la Máscara de Agamenón, proyectando la idealización literaria y el espíritu romántico del XIX sobre los descubrimientos de los palacios y tumbas de Micenas.

Los textos de Homero (siglo VIII a.C.), son la base del esfuerzo de Schliemann y de muchos otros aventureros. Sin embargo, la veracidad de lo descrito en la *Iliada* y la *Odisea*, es hoy muy cuestionada, al menos la verdad histórica, no la poética o literaria. Sobre Homero tenemos muy pocos datos, los historiadores actuales se inclinan por pensar que este poeta del siglo VIII a.C, recogió tradiciones orales más o menos formadas y las dio un gran cuerpo para conformar dos de los poemarios más interesantes de la historia de la Literatura universal. Los hechos que Homero cuenta contienen algunos datos ciertos, sobre todo la geografía en la que tienen lugar, y varios autores piensan que nos

remiten a acontecimientos –alterados y magnificados por diversas generaciones de poetas– que pueden tener su origen en las aventuras de algunos príncipes micénicos del siglo XIII a.C., e incluso de momentos anteriores. Pero en definitiva son poemas que no conforman un relato de carácter histórico, y las aventuras de la conquista de Troya, recogidos en la *Ilíada,* y el azaroso y desventurado regreso de aquella batalla por parte de Ulises, narrado en la *Odisea,* deben ser así valorados. Más aún, cuando quieren narrar hechos acaecidos más de cinco siglos antes que un autor los fije, y cuyo primer texto homérico conocido en realidad pertenece al siglo III a.C.

En los años posteriores a los descubrimientos de Schliemann, y durante el siglo XX, han salido a la luz numerosísimos restos de cientos de poblamientos dentro de este espacio temporal entre el siglo XVI y el siglo XIII a.C. Aunque en un principio, debido a los ricos hallazgos de Schliemann en Micenas, se pensó que esta ciudad sería el epicentro de esta cultura, hoy, aún manteniendo el nombre de micénico, se habla de un periodo con muchos más núcleos, fruto de un proceso gradual de movimientos y migraciones de pueblos indoeuropeos iniciado siglos antes, que se extendió de norte a sur y que a partir de mediados del siglo XV a.C. muestra unas características homogéneas. La organización política había adquirido un nivel superior al palacial minoico y ahora el control de rutas comerciales favoreció la creación de pequeños estados a modo de reinos.

No existe pues, una brusca ruptura con lo anterior, y al igual que en la ya estudiada etapa minoica, durante estos siglos el comercio de productos manufacturados y materias primas de estas ciudades autónomas se produjo dentro del marco geográfico del Mediterráneo oriental y Egipto. En todo caso, es un momento de ampliación de las redes comerciales, con la consiguiente capacidad de exportar también influencias culturales, con otras regiones cada vez más lejanas, como el norte de Europa, el área del Mar Negro y el Mediterráneo occidental, especialmente Sicilia.

El arte micénico, dentro de este proceso de expansión comercial y geográfica, va a adoptar como punto de partida el legado minoico cretense, pero fomentando un original arte micénico con rasgos singulares y particulares.

2. La arquitectura defensiva de la Grecia Micénica: acrópolis y fortificaciones

A diferencia de los siglos anteriores, las ciudades micénicas con sus importantes fortificaciones nos hablan de un tiempo más convulso. Al igual que en los siglos precedentes, siguen siendo las ciudades las estructuras políticas y sociales de mayor rango. Si los asentamientos más importantes del

periodo minoico se alojaban en lo alto de colinas, ahora se continúa este modelo pero fortificando mucho más estos espacios que alojan tanto el palacio real –ya se habla de monarcas en este periodo–, como diferentes edificaciones civiles y religiosas de la ciudad y, como en Tirinto, un área de refugio para proteger a los habitantes del campo. Todo ello conforma el conjunto que se denomina la acrópolis.

En todo caso, la gran diferencia entre las ciudades minoicas y micénicas va a radicar en este concepto de ciudad abierta cretense frente a la cerrada micénica. Ambas tipologías se basan en la necesidad de controlar físicamente el espacio circundante mediante su ubicación en zonas altas desde las que se protege el valle cercano o el puerto contiguo. En ambos casos no sólo la construcción es una factor que puede ser utilizado para la defensa, sino que también se aprovechan los recursos que ofrecen la orografía natural para una mejor protección.

La ciudad de *Micenas* (fig. 2) y las dos fases constructivas de su muralla son el mejor ejemplo de fortificación en este periodo. También cabe destacar las murallas de centros como Tebas, Tirinto, Pilos, Gla o Atenas. Dentro del espacio de la acrópolis, el lugar más destacado lo ocupa el palacio real, ahora también con un perfil más defensivo, y todas las edificaciones anejas al mismo (residencias, almacenes y talleres) conforman el espacio de la ciudadela. El caserío y la necrópolis se extendían por el resto del espacio amurallado.

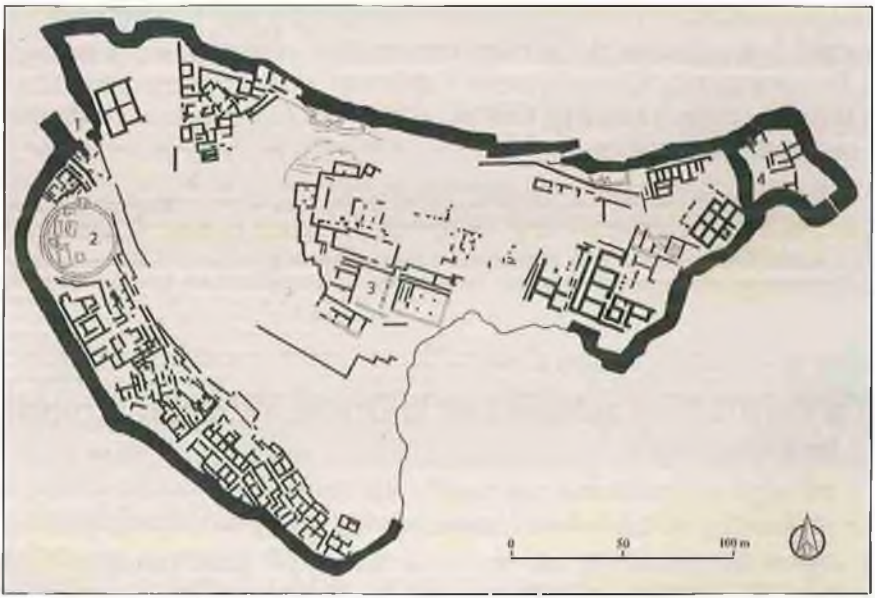

Figura 2. *Plano de la ciudad de Micenas.*

Las dos fases del amurallamiento de la ciudad de Micenas en este periodo tienen lugar en los siglos XIV y XIII a.C., apogeo de la arquitectura militar micénica y momento en el que se absorben los enterramientos reales del llamado Círculo A. En la primera fase la zona protegida englobaba la parte más alta de la colina sobre la que se asienta Micenas y sus muros estaban conformados por enormes piedras de carácter megalítico, lo que en algunos momentos ha apuntado a posibles conexiones e influencias con la arquitectura hitita. La reforma expansiva del siglo XIII a.C. conformará el plano más o menos triangular que hoy conocemos de 300 por 200 metros, que aprovecha en su flanco oriental las abruptas laderas de la colina como muralla natural. De este momento son característicos los grandes bloques irregulares de superficie plana superpuestos sin necesidad de cemento o mortero –aunque sí con pequeñas piedras que rellenaban los huecos–, apoyados directamente sobre la roca, lo que se conoce como "aparejo ciclópeo", nombre dado por Evans en alusión al mito homérico. En los tramos de hilera doble de piedras, entre ambas aparece un relleno de piedras y escombros. La combinación de estos grandes tramos de muro ciclópeo con tramos de aparejo más regular conformaba la gran muralla micénica, que tenía en algunos puntos casi 15 metros de altura y a cuyas puertas se accedía mediante rampas. Obviamente, el recurso a grandes bloques permite la construcción de muros de forma más rápida y con una altura mayor, aunque la dificultad del transporte requiere que se encuentren en áreas próximas a la zona constructiva.

En la muralla de la ciudad de Micenas encontramos la famosa Puerta de los Leones (siglo XIII a.C.) (fig. 3), ejemplo de sabiduría y sencillez constructiva, donde dos grandes piedras monolíticas verticales sostienen el dintel convexo sobre el que se apoya el famoso relieve de los leones –símbolos de poder– enfrentados a ambos lados de la columna real sobre altares. La escena se desarrolla dentro de una roca tallada de forma triangular que permite el descargue del

Figura 3. *Puerta de los Leones, Micenas.*

resto de las piedras de las hiladas que completan la muralla (fig. 4). Estos leones, quizás fueran grifos aunque su cabeza tallada por separado se ha perdido, representan junto a la columna el valor sagrado y el poder político de la ciudad que protegen, mientras que en las decoraciones pictóricas minoicas representaban al poder político dentro del contexto ceremonial y religioso. El resto de la muralla de Micenas, como las encontradas de este período en Atenas o Tirinto (cuya muralla se refuerza continuamente hasta el siglo XIII a.C.), se construye con los mencionados gruesos muros de sillares ciclópeos. La Puerta de los Leones es un elemento único en la arquitectura micénica, pues no se han hallado restos de decoraciones similares en entradas amuralladas. Además de estos elementos decorativos, esta magnífica puerta debía tener dos hojas probablemente de bronce.

Figura 4. *Detalle de la Puerta de los Leones, Micenas.*

Otro de los aspectos novedosos y destacados de la arquitectura defensiva micénica lo constituyen los pasillos o vías subterráneas que se descubren en el interior de las murallas y que llamamos "casamatas" (fig. 5). Su función aún hoy no es del todo segura, y se apunta a su posible uso defensivo o como almacén. Arquitectónicamente tienen el gran interés de que estas casamatas conforman un gran corredor cubierto por una falsa bóveda realizada mediante aproximación de hiladas, un elemento propio y singular de la arquitectura

micénica. Un recurso también utilizado en la construcción de una cisterna subterránea que recogía el agua de un manantial que se encontraba colina arriba, y que traía el agua mediante un completo sistema de tubos de terracota.

Micenas no es el único punto donde encontramos estas capacidades de ingeniería hidráulica, también en Tirinto sus habitantes construyeron una presa para abastecer de agua la ciudad, y en general en las áreas de mayor presencia micénica encontramos restos de diques, puentes o canales cubiertos de falsas bóvedas, e incluso quedan restos que nos hablan de una red de caminos con centro en Micenas.

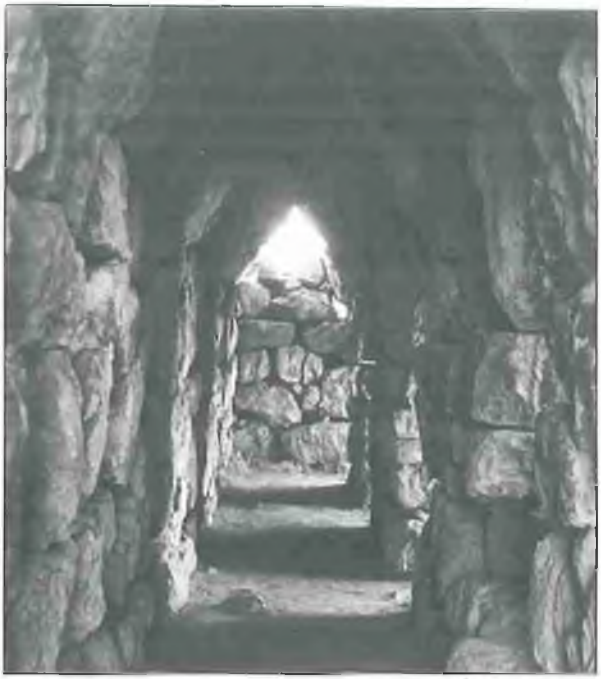

Figura 5. *Galería cubierta con falsa bóveda en el interior de las murallas de la ciudad de Tirinto.*

También son importantes los restos del amurallamiento de la ciudad de *Tirinto* (fig. 6), cuyo plano urbano no se aleja de la mencionada tipología vista en la ciudad de Micenas. Además del recurso de las casamatas, en Tirinto aparecen también saeteras, y destaca la impresionante rampa que asciende entre dos murallas paralelas hasta llegar al primer patio que precede al palacio real.

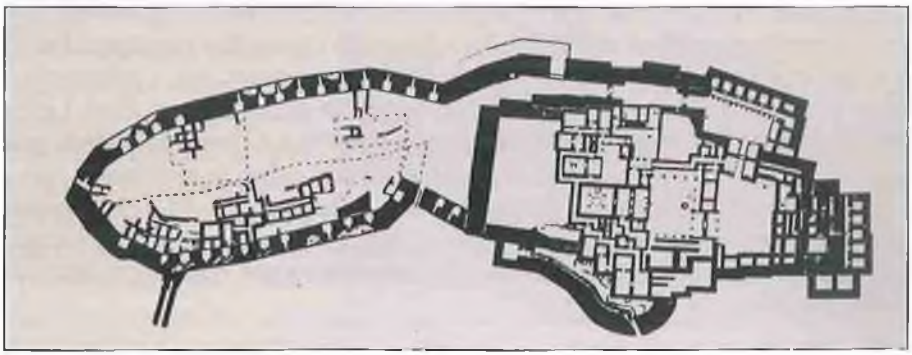

Figura 6. *Plano de la ciudad de Tirinto.*

Pilos es la excepción de las ciudades micénicas en el uso de grandes bloques ciclópeos en sus murallas, lo que para algunos historiadores es en realidad una muestra de prudencia económica por parte de sus dirigentes, ya que el despliegue de recursos y el gran esfuerzo por levantar las ciudades amuralladas habría llevado a resentirse a las economías micénicas. Tras este colapso, muchos de los grandes logros constructivos e ingenieriles del mundo micénico terminaron convirtiéndose en escombros.

3. Los palacios y las tumbas

3.1. *Los palacios micénicos como símbolo del nuevo poder*

Los palacios micénicos, tanto en la zona continental como los reformados en Creta, siguen reflejando como en la etapa minoica los valores propios de una sociedad mercantil y comercial de base agraria. Los palacios ocupan el centro de la vida de las ciudades y en ellos como en los siglos anteriores se concentra tanto el almacenamiento de productos como su manufactura a través de los talleres. Datos precisos de administración e inventario nos han llegado gracias a las numerosísimas tablillas con la llamada escritura silábica lineal B que vimos existían en el palacio de Cnosos, pero que también han aparecido en los de Pilos y Tebas.

A diferencia de la etapa anterior y en paralelo al papel cada vez más destacado que en las culturas micénicas encarnaba el señor o rey de los nacientes pequeños estados, el palacio va a modificar su tipología respecto a la planta tipo minoica para mostrar estos nuevos valores políticos. La mayoría de los palacios se ubican en lo alto de colinas o lugares estratégicos dotándose de un potente sistema defensivo donde la residencia real, como símbolo de poder, se ubica en una posición destacada.

También, en contraposición al modelo de palacio cretense, los nuevos palacios se conciben como piezas unitarias y no como elementos yuxtapuestos. Un eje axial organiza ahora la disposición de los elementos en el palacio, y el *mégaron* es el elemento central que ordena y jerarquiza los espacios. La disposición común de los palacios micénicos se conforma desde la entrada principal del palacio, cubierta con un pórtico apoyado sobre una columna, desde la que se accede al *propíleo* principal –con columnas en diferente número según los ejemplos que nos han llegado– y al patio que antecede la antecámara del mégaron, espacio que puede estar flanqueado por corredores que conducen a habitaciones subsidiarias.

El *mégaron* es la base del palacio micénico y así se observa en las estructuras halladas en los restos de los palacios de Tirinto, Pilos –el mejor conser-

vado y base para los estudios–, Micenas u Orcómeno. De nuevo un eje longitudinal dirige la distribución del espacio, que comienza en la entrada, un porche con dos columnas *in antis* a ambos lados de la puerta, y continúa con un área de vestíbulo antes de llegar a la zona del salón del trono con cuatro columnas rodeando el hogar y sirviendo de sustentación de la cubierta, situándose el trono real en el muro derecho de la estancia.

Gracias a los restos hallados en las excavaciones se puede afirmar que la mayoría de estas edificaciones contaban de un piso superior. Mientras la planta inferior se cimentaba sobre muros de piedra y adobe, la superior, para ganar ligereza, sólo se fabricaría con este segundo material.

En el caso de la ciudad de Micenas, tras la Puerta de los Leones surge una ascendente calle también amurallada que conduce a los propileos o entradas monumentales de la zona palacial, que tras sucesivos patios y atravesar un vestíbulo con columnas y una antecámara, accede al *mégaron* real, el área central donde el rey o *warnax* ejercía su poder. El *mégaron* es en este caso una gran habitación rectangular con un hogar en el centro rodeado de cuatro columnas, que sigue sirviendo tanto de espacio de celebración del culto religioso, como salón de escenificación del poder real, demostrando que los palacios micénicos, como los minoicos, aúnan en este periodo los poderes político y religioso.

Al igual que los palacios minoicos, los micénicos también se encontraban profusamente decorados en su interior, especialmente los lugares representativos, como el *mégaron* del *palacio de Pilos* (fig. 7) en Mesenia que muestra unos grifos protectores pintados en la pared del trono real, escena ya vista en el salón del trono de Cnosos. Aunque existen similitudes con los modelos anteriores, los micénicos también representan procesiones con oferentes femeninas de piel blanca y cabello largo portando flores, perfumes y estatuillas de terracota que representan las divinidades micénicas. Nuevos temas –como escenas de caza o de guerra– y un estilo más rígido con figuras menos flexibles y estilizadas, nos muestran un cierto cambio de rumbo en la pintura mural micénica. Estos cambios reflejan los nuevos valores de la aristocracia palaciega micéni-

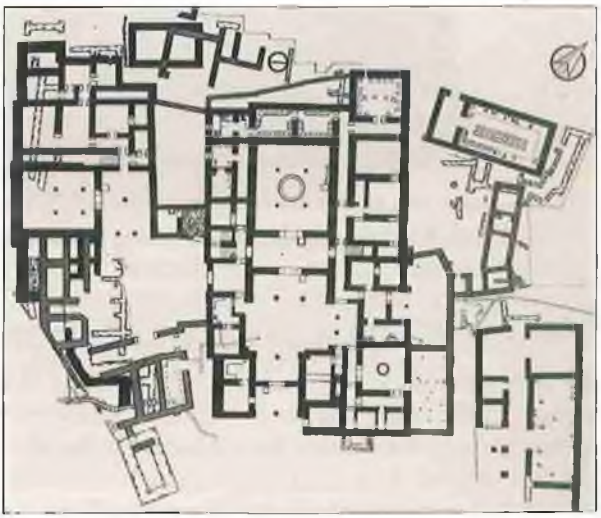

Figura 7. *Planta del Palacio de Pilos en Mesenia, con el mégaron real en el centro.*

ca, más belicosa dentro de una etapa de cierta expansión, y abren la puerta para la interpretación épica y heroica de los personajes plasmados en estas pinturas, en etapas históricas posteriores.

En los restos de pintura micénica hallados, además del estilo más geométrico de sus figuras al compararlas con los restos minoicos, también hay que destacar el hecho de que las escenas se encuadran en marcos verticales y horizontales bien trazados, compuestos de bandas decoradas con motivos geométricos, especialmente espirales. Las figuras humanas, mayoritariamente femeninas y siempre de perfil, rozan cierto esquematismo en sus figuras, y el detalle se concentra en las armas o incluso en la figura de los carros.

Dentro de los ejemplos más destacados que han resistido el paso del tiempo en Tirinto, cabría mencionar la escena de la *cacería de los jabalíes* (fig. 8), las damas oferentes y las damas en un carro.

Figura 8. *Pintura mural que representa la escena de la caza de los jabalíes, Palacio de Tirinto.*

Si la decoración pictórica estaba presente en la etapa minoica, en este periodo la profusión de decoración llega a cubrir desde pavimentos hasta muros, techos y columnas, quizás en muchos casos fruto de manos artesanas minoicas según señalan varios investigadores. En el caso de Pilos, los restos hallados nos muestran una decoración que utiliza colores vivos, mientras que en la base del hogar (la *eschara)* quedan espirales y triángulos curvos pintados, que parecen remitir a la figura del fuego. Desde el *mégaron real* se abren diferentes puertas que conducen a nuevas habitaciones, como la *sala del baño* con

una bañera de terracota decorada también con espirales, o un conjunto de dependencias que se identifica con el *mégaron de la reina*.

Mientras que el yeso es un elemento profusamente utilizado en Pilos, no tenemos constancia de un uso tan extenso de columnas, que sí aparecían en los palacios cretenses. La madera, la piedra y el bronce son utilizados ahora como elementos decorativos, y en el caso de la madera, también como elemento constructivo, como es visible en Pilos por las huellas de su uso en forma de vigas. Pilos no era probablemente el palacio más lujos del periodo micénico, aunque son sus restos los mejor conservados. Micenas sí que presenta restos de decoración en piedra y el uso de capiteles y columnas, al igual que los restos del palacio de Tirinto.

En definitiva, la arquitectura palacial micénica no aporta innovaciones significativas ni nuevos elementos constructivos, como sí lo hace el mundo micénico en las fortificaciones, y lo que incorpora es una tipología en planta más ordenada y jerarquizada en torno al *mégaron*.

El resto de construcciones civiles halladas en el interior de los amurallamientos, no tiene por lo general la misma calidad y entidad de sus edificaciones análogas en las ciudades cretenses, lo que se explica por el poder centralizado de los monarcas micénicos frente a entidades aún no tan consolidadas de la cultura minoica. Es en Micenas donde aparecen algunos conjuntos más relevantes, como la Casa de las Columnas, o el llamado grupo de Casas Oeste, donde habitaciones similares a un *mégaron* y restos de decoración mural en fresco, nos remiten a centros administrativos vinculados a algún funcionario de alto nivel.

3.2. *Arquitectura funeraria micénica*

No sólo los palacios se leen como expresión de poder, también los enterramientos del periodo micénico nos hablan de individuos y familias poderosas a través de los importantes ajuares y tesoros encontrados en ellos. Schliemann en 1876 fue el descubridor del llamado círculo A de enterramientos en fosas en Micenas, que permitió conocer unos ajuares de una riqueza desconocida en la Grecia continental, y que daban nuevos datos sobre las creencias y la organización social del momento. Posteriormente, en 1951, Blegen descubrió nuevos enterramientos en el llamado círculo B de Micenas.

La arquitectura funeraria más destacada de las culturas micénicas continuó con las inhumaciones en espacios cerrados, como analizamos en el periodo minoico. Parte de la exitosa difusión de los hallazgos de Schliemann se debió a los tesoros encontrados en los enterramientos micénicos. Porque en este periodo la tumba se incorpora como espacio de demostración del poder, pues los enterramientos, colectivos por lo general, acogen a individuos de un

grupo familiar poderoso en espacios jerarquizados. Es posible que algunos de los enterramientos más significativos funcionaran como mausoleos reales.

Al igual que en los siglos anteriores, perviven de manera conjunta diversas formas de enterramiento. Las mencionadas tumbas de fosa de los *círculos A y B de Micenas* (fig. 9) son las más antiguas dentro del marco cronológico del mundo micénico. A partir del siglo XVI y hasta el XIII a.C. se desarrollarán con cierto éxito tanto los enterramientos en cámara como las tumbas tipo *tholos*, tipología que en una fase más primaria ya había sido utilizada en la Creta minoica. Esta pervivencia y variedad tipológica nos remite también a diversidad en los usos funerarios, algo lógico en una sociedad que, como ya se ha insistido, adolece de una falta de homogeneidad.

Figura 9. *Enterramientos del Círculo B de Micenas.*

Aunque descubierto con posterioridad, el círculo B de enterramientos en fosa de Micenas, corresponde a un grupo de 24 individuos inhumados entre el 1650 y el 1550 a.C., en esta área a las afueras del recinto fortificado de Micenas. La estructura es la misma que para el círculo A o que para enterramientos similares descubiertos en Lerna o Corinto, pues la zona central es siempre un pozo rectangular excavado de no más de cinco metros de profundidad al que se le recubre el suelo con guijarros sobre mampostería de piedra y adobe. El difunto, tras el proceso ritual de enterramiento que desconocemos, pero que incluiría posiblemente un banquete, es dispuesto sobre el lecho rodeado de su ajuar y cubriendo su rostro con la máscara de metal mortuoria. La tumba quedaba sellada al cubrirse el área rectangular con ramas y barro, y todo ello quedaba debajo de una montaña de tierra sobre la que se situaba una estela de piedra con inscripciones.

En el caso del círculo A descubierto por Schliemann, se encontraron seis cuerpos enterrados en una estructura similar, enterramiento que en un principio se localizaba fuera del recinto amurallado de la ciudad de Micenas, pero que quedó incluido tras sus muros en una fase de ampliación, momento en el cual el conjunto es rodeado de una doble fila de estelas en círculo. La máscara mortuoria de oro que Schliemann descubrió sobre uno de los cuerpos le llevó a afirmar, presa del impulso literario y romántico que le había empujado a Grecia, que se correspondía con el enterramiento de Agamenón y sus hombres. En este caso la datación de las tumbas se ha fijado entre el 1600 y el 1500 a.C., momento en el cual los enterramientos de las élites gobernantes pasarán a ser mayoritariamente en los *tholoi* circulares.

El otro gran modelo de enterramiento, las cámaras funerarias, tienen planta rectangular o circular (*tholos*), la más extendida y desarrollada, y se preceden de un largo corredor (*dromos*), para cubrirse, las circulares, con una falsa cúpula de gran monumentalidad construida por aproximación de hiladas. Los *tholoi* más destacados son el conocido como el Tesoro de Atreo (s. XIV a.C.) aparecido junto a la acrópolis de Micenas, y el Tesoro de Minias, en Orcómeno, con sus paredes y techos decorados con espirales.

Aunque el *tholos* micénico tiene su predecesor en los *tholoi* minoicos ya estudiados –construidos con sencillez en ejecución y materiales–, es ahora cuando la singularidad de su elaboración lo convierte en el signo distintivo de la arquitectura micénica. La capacidad de cubrir un espacio circular con un primer modelo de cúpula, aunque sea por aproximación de hiladas, nos remite a un gran logro arquitectónico que se suma a la monumentalidad de estos espacios funerarios. Esto lo que nos demuestra es la importancia que adquirió el enterramiento en estos momentos, pues al prestigio del príncipe o gobernante enterrado se dedicaba lo mejor de la capacidad técnica del mundo micénico.

El *Tesoro de Atreo* (1350–1300 a.C.) (fig. 10) es el más paradigmático de los *tholoi* micénicos. Fue excavado a principios del siglo XIX por Lord Elgin, quien se llevó parte de los restos de la entrada junto con los mármoles del Partenón de Atenas a su país, para acabar expuestos en el Museo Británico. En los trabajos de excavación, Schliemann creyó identifi-

Figura 10. *Vista desde el* dromos *del Tesoro de Atreo, Micenas.*

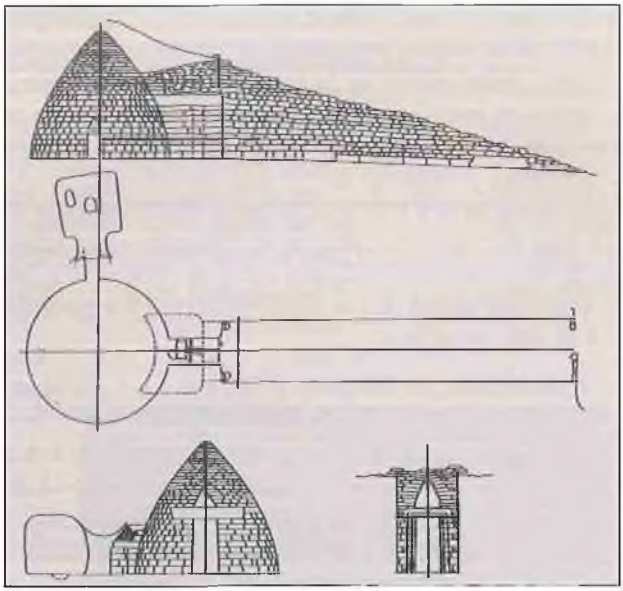

Figura 11. *Planta, alzado y secciones del Tesoro de Atreo, Micenas.*

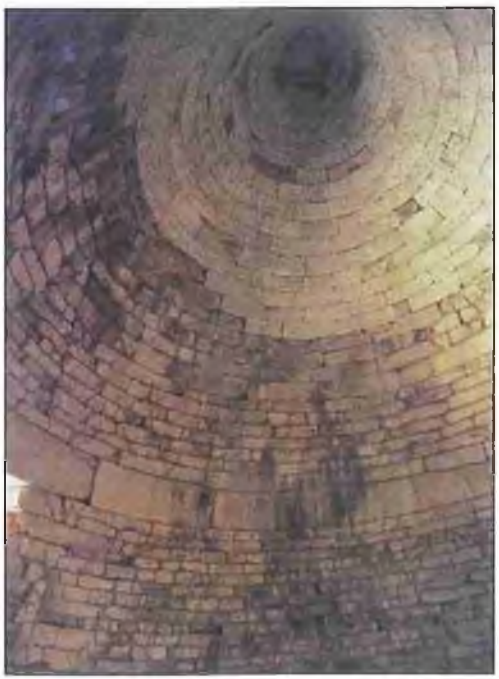

Figura 12. *Interior del Tesoro de Atreo, Micenas.*

car en esta tumba el enterramiento de Atreo, rey de Micenas, padre de Agamenón y Menelao.

Ciertamente es un enterramiento real y las dimensiones nos remiten a una edificación de una monumentalidad singular (fig. 11). El pasillo de acceso (*dromos*) mide 36 metros de largo y 6 de ancho, y se construyó a cielo abierto, flanqueado por dos grandes muros en talud construidos con grandes bloques de piedra que continúan la pendiente de la gran colina que rodea el conjunto. La puerta monumental (*stomion*) que da acceso a la cámara mide 10,5 metros y se remata, al igual que la Puerta de los Leones de la muralla de la ciudad, con un gran dintel monolítico sobre el que posaba una gran piedra en forma triangular, sistema que permite la descarga de los pesos laterales a modo de primitivo arco. La puerta se encontraba decorada con dos grandes semicolumnas de piedra roja y verde con relieves en el fuste, y el triángulo de descarga quedaba cubierto por una serie de placas labradas con relieves geométricos y motivos de toros.

En el interior nos encontramos con un espacio monumental resultado de cubrir el diámetro de 14,5 metros de base con hiladas de piedra regular –más tallada en las hileras superiores– en forma de anillos superpuestos, las cuales al aproxi-

marse poco a poco, cerraban el espacio superior formando una falsa cúpula (fig. 12). Este sistema permitía descargar en los muros las cargas del conjunto sin necesidad de utilizar un soporte central, resultando el espacio diáfano cubierto más grande de la antigüedad, hasta la construcción del Panteón de Roma más de mil años después, lo que nos habla de una pieza singular, única y magnífica de la arquitectura griega, y de la relevancia de los príncipes micénicos allí enterrados.

Al exterior el *tholos* se perfilaba con un perfil troncocónico, imperceptible porque la colina exterior crecía permitiendo su construcción en altura y asegurando su estabilidad, dejando enterrado el conjunto funerario.

También en Micenas se encuentra el *tholos* de Clitemnestra (h. 1220 a.C.), identificado según algunos autores como el enterramiento de Agamenón.

Las tumbas de base rectangular comparten el mismo esquema tipológico de *dromos-stomion*-cámara sepulcral, con algunas variantes en cuanto a formas, número de cámaras o dependencias anexas, destacando la denominada "cámara pintada" de Tebas compuesta por dos pasillos de entrada paralelos que desembocaban en dos cámara unidas por una puerta, estando toda la superficie decorada por pinturas al fresco. Estos enterramientos no plantean grandes diferencias con la planta-tipo proveniente del modelo cretense minoico y siguen teniendo la función de alojar a clanes y familias de la alta sociedad griega.

4. La cerámica y la orfebrería

Si en la arquitectura es más fácil encontrar diferencias entre el periodo minoico y el micénico, no lo es así en el mundo de las artes decorativas, pues lo minoico pervive de manera clara en los siglos sucesivos. Los temas y técnicas utilizados muestran la pervivencia de la anterior tradición, trabajos que continúan controlados desde los talleres palaciales. Aunque quizás la incorporación en el tratamiento del metal de alguna técnica nueva, que lo hacen más moldeable y favorecen la escenificación del poder a través de las riquezas, es el rasgo más característico del periodo micénico y su aporte a las artes decorativas.

En el caso de la cerámica, se puede afirmar que toda la producción del periodo del Bronce en el Egeo presenta una gran homogeneidad, aunque existan las lógicas diferenciaciones por escuelas, materiales y talleres. En el periodo micénico, concretamente, es tan clara la homogeneidad en los restos hallados que algunos investigadores afirman que su fabricación corrió a cargo de un solo centro o de unos pocos, radicados en la región de Micenas. Es obvio, pues, afirmar que el estilo marcado por los artesanos de los palacios micénicos es el

dominante en todo el periodo, si bien al final del mismo variantes locales nos remiten a cierta producción local.

Entre la producción cerámica micénica cabe destacar un grupo de piezas y formas destinadas a la exportación, lo que comporta no sólo un desarrollo de la cerámica, sino de las industrias que requieren de estos recipientes para su comercio, especialmente la de los perfumes. Esta capacidad de negocio y exportación ejemplifica la prosperidad económica de los nuevos reinos.

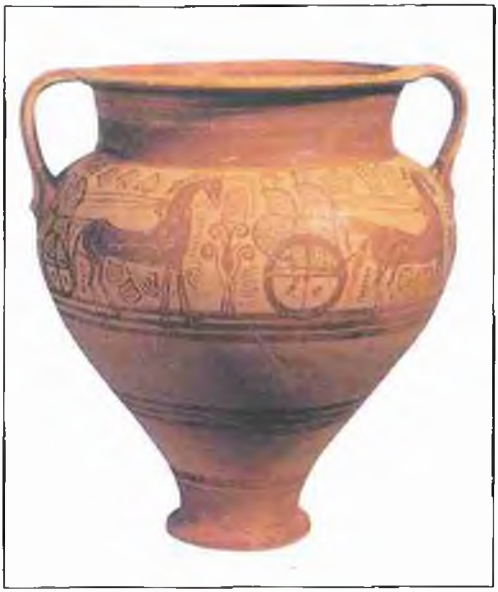

Figura 13. *Cerámica pintada del periodo micénico, British Museum de Londres.*

La cerámica micénica, como la minoica, consagra el uso del torno como elemento imprescindible en la fabricación cerámica, y comparte también la decoración dispuesta en registros horizontales delimitados por grupos de pequeñas y finas líneas. Tanto líneas como contenidos buscaban adaptarse a la forma de la pieza, tanto en la posición como en el tamaño del motivo empleado. Estos motivos eran mayoritariamente geométricos, con la incorporación de elementos florales o marinos dibujados de un modo muy estilizado, al igual que en la decoración mural. En todo caso, en el periodo micénico existe un tipo de crátera decorada con procesiones en carro (fig. 13) con imágenes que recogen escenas donde destacan entre los animales representados la figura del toro.

El abanico de formas utilizadas se limitaba a continuar las formas previas, recurriendo de manera más específica tanto en palacios como en ceremonias y rituales, a las formas cerradas como las tinajas y las llamadas jarras de estribo. Los restos encontrados fuera de los palacios y sus talleres o almacenes, nos presentan formas abiertas sin decorar, donde destaca la llamada *copa de champán micénica*, y son muestra, por su abundancia y calidad, del alto grado de profesionalidad alcanzado en la producción de cerámica. En general, las muestras cerámicas micénicas se decantan por la monocromía y una cubrición de barniz brillante.

Las figuras de arcilla o terracota tendrán en Micenas un estilo claro, al fabricar en serie, pero cuidadosamente pintadas a mano, figurillas humanas. La forma más habitual es la que representa a una figura de mujer de pie con los brazos en diferentes posiciones, y que en analogía con algunas letras del voca-

bulario griego son llamadas "en Phi" (Φ) o "en Psi" (Ψ) (fig. 14). Las primeras son más antiguas y representan mujeres adorando o portando un niño entre sus brazos, las segundas nos muestran divinidades con los brazos alzados. Tanto éstas como otras figurillas representando otras posiciones de figuras humanas, animales, carros u otros objetos, son elementos de tamaño pequeño que parecen tener un carácter votivo y ser elementos específicos de un ritual o ceremonia.

Figura 14. *Esculturas de terracota pintada en formas de Phi y Psi (h. 1200 a.C.).*

Sólo en las últimas décadas se han encontrado figuras de mayor tamaño, que estas bien conocidas figurillas en Psi o Phi, entre las cuales destacan imágenes de culto, como la dama de Filakopi, algunos grupos de ídolos aparecidos en Micenas, o grandes cabezas de yeso con formas animales que posiblemente estuvieran unidas a cuerpos de madera, formando esfinges o elementos protectores del poder real.

Junto a la arcilla, el marfil proveniente de Siria es también un elemento recurrente en la escultura de pequeño tamaño micénica. Esta procedencia también será clave para entender su influencia artística. El marfil era utilizado principalmente para cubrir recipientes y muebles, y la mayoría de los ejemplos nos muestran figuras de divinidades femeninas en relieve.

En definitiva, por lo conocido hasta hoy, en todo el mundo cretomicénico, nos encontramos casi siempre pequeñas esculturas, nada parecido a las grandes realizaciones de egipcios y de los pueblos del oriente, dejándonos como legado singular por su gran tamaño y su significado, el relieve de la Puerta de los Leones de Micenas y las estelas funerarias que conforman el enterramiento del Círculo A –con sus relieves de caza o de guerra–.

Junto a la decoración y creación cerámica, y las figurillas –como casi único representante de la escultura micénica–, debemos también hablar de otro elemento de representación de esta cultura, el trabajo en metal. Quizás, de todo lo visto en esta última parte, la creación que más se diferencia con la etapa minoica. Además, su aparición en los enterramientos, con altas muestras de calidad y representatividad, ha sido una de las claves para entender la jerarquización y el nuevo papel político de las élites reales en la cultura micénica.

El incremento de la riqueza en estos siglos, junto al mejor acceso a las materias primas con las rutas comerciales, son factores importantes para comprender la explosión de artículos de metal, con predilección por el oro, que aparecen desde el siglo XVI a.C. De todos ellos, los vasos metálicos se convierten en los objetos de prestigio más utilizados tanto para beber como para servir líquidos, lisos o decorados, fabricados en oro y plata –los descubiertos en tumbas de fosa–, o en bronce –los encontrados en contextos domésticos–.

Los *Vasos de Vafio* (h. 1500 a.C.) (fig. 15) son un buen ejemplo de talla metálica en oro. Fueron hallados en el siglo XIX en Laconia dentro del *tholos* funerario de un príncipe micénico enterrado con sus armas de bronce y su ajuar. Son dos piezas enteramente de oro con asas remachadas con clavos. Ambas están ricamente labradas, y una nos muestra escenas de toros en diferentes momentos de lucha (atrapado en una red, huyendo y embistiendo), mientras que la otra nos muestra a un toro cortejando una vaca y un ejemplar llevado al sacrificio por una figura masculina.

Figura 15. *Vaso de Vafio tallado en oro (h. 1500 a.C.), Museo Nacional de Atenas.*

También aparecidas en tumbas, en este caso en los enterramientos del Círculo A de Micenas, son las máscaras de oro batido, que parecen plasmar, aunque sea de forma sencilla y un poco ruda, los rasgos propios, personales e idealizados del difunto a cuyo ajuar pertenecen y cuyo rostro debían cubrir. La ya mencionada de *Agamenón* (fig. 16), según la bautizó Schliemann, podría querer transmitir los valores propios del héroe, pues el oro es en Oriente el elemento que nos indica la heroicidad del guerrero o rey.

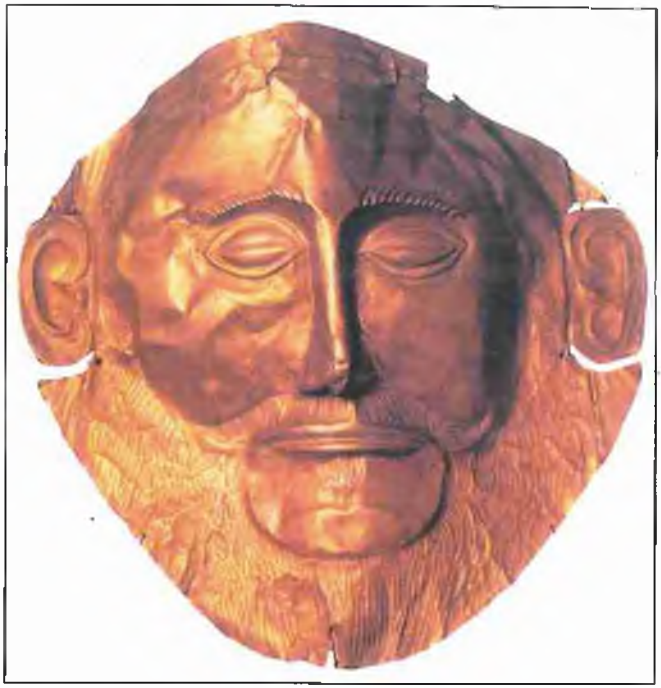

Figura 16. *Máscara de Agamenón tallada en oro y localizada en el enterramiento del Círculo A de Micenas (h. 1550 a.C.), Museo Nacional de Atenas.*

Dentro del ajuar funerario del Círculo A, se encontraron espadas y puñales ricamente decorados con incrustaciones de metales preciosos, y con escenas de luchas entre animales, o de la caza del león, el conocido recurso iconográfico de larga tradición real en Oriente.

Pasado el siglo XIII a.C. perdemos el rastro de la orfebrería, de la cerámica y en general constatamos un colapso de las culturas cretomicénicas. Los historiadores aún dudan, porque los restos arqueológicos y las fuentes no aportan datos claros, en reconocer las causas de este colapso brusco que sumergirá a toda Grecia en la llamada Edad Oscura, y que perdurará hasta el siglo VIII a.C. Una crisis económica y la llegada de los llamados "pueblos del mar", que alteran las rutas y el comercio establecido, son algunos de los factores más aceptados en la actualidad por los investigadores que estudian este periodo.

El buen hacer y los logros arquitectónicos y artísticos de los periodos minoico y micénico tardarán mucho en tener parangón, aunque es obvio que muchas de sus logros y avances no se olvidan ni se pierden. Ni sus historias caen tampoco en la desmemoria gracias a poetas como Homero, que en todo caso, fijan en este periodo un mundo de héroes que aún hoy, como a Evans y Schliemann, nos despiertan la curiosidad y la imaginación sobre manera.

II

EL ARTE GRIEGO

Introducción al Arte Griego

La civilización griega ocupa un área formada por la Grecia peninsular, por las islas del Egeo y la costa de Anatolia, al este, y por Sicilia e Italia meridional, la costa del sur de Francia, el extremo occidental de España y el norte de África, al oeste. Consecuentemente, por arte griego se entiende la producción artística de las poblaciones de lengua helénica establecidas tanto en la Grecia peninsular y continental como en el Egeo y en las colonias de la costa del mar Mediterráneo de Europa, Asia y África (fig. 1).

La compleja orografía griega fomentó la carencia de unidad política y de un sistema de gobierno comunitario y estable en la Antigüedad, por lo que existieron numerosos pequeños estados independientes, frecuentemente enfrentados entre sí y gobernados por sucesivos sistemas cambiantes, en los que la polis, o ciudad estado independiente, fue la unidad básica de su sociedad. Pese a la soberanía de estas ciudades-estado, la colectividad ciudadana participó de una conciencia común y de una singular cultura, de carácter antropocéntrico, lo que permitió a estas urbes disfrutar de un estilo artístico unitario, a pesar de la presencia de variantes regionales dentro del territorio. En Grecia su particular estructura social sitúa al hombre, y no a los dioses y a sus

Figura 1. *La cultura griega en el Mediterráneo.*

monarcas, como medida del universo, por lo que tanto en los temas literarios como en el mito es posible encontrar a las divinidades participando en acciones en las que se dejan arrastrar por las pasiones humanas, hasta el punto de unirse carnalmente con los mortales para concebir una raza de semidioses o de héroes que reafirman su propia grandeza y la de su estirpe mediante permanentes luchas contra su adverso destino. Esta singular cosmovisión determina en el arte la ausencia del colosalismo y del nivel de abstracción y complejidad iconográfica que caracteriza a las realizaciones de las antiguas culturas orientales, hallándose sus antropomorfos modelos en constante evolución desde las fases más simples y antiguas a los periodos más tardíos. Dado que la mayoría de sus obras se han perdido, el estudio de las mismas debe hacerse a través de los escasos restos originales llegados hasta nuestros días, de las fuentes literarias y de las copias efectuadas en época romana. Afortunadamente, tras la conquista de los territorios helenos por parte de los ejércitos romanos los invasores heredaron sus pautas artísticas, junto con la convicción de que las obras de calidad por ellos creadas debían estar basadas en los presupuestos artísticos griegos. De esta forma, los romanos se convirtieron en portadores de la herencia cultural griega, transmitiéndola a los nuevos países por ellos conquistados.

El conocimiento histórico de esta cultura, cuyo estudio se inició en el Renacimiento al reaparecer el interés por las civilizaciones griega y romana, continuó a lo largo del siglo XVIII y XIX a través de los estudios de destacados eruditos y de las descripciones y los datos aportados por viajeros y artistas, quienes ayudaron a reconstruir e interpretar su cultura, si bien en algunas ocasiones crearon una imagen distorsionada de ella debido a la subjetividad de sus valoraciones. El citado interés por la Antigüedad propició también la aparición de las primeras campañas de excavaciones, tras las cuales surgieron incipientes intentos clasificatorios de los materiales obtenidos en ellas y los primeros estudios de interés que sentaron la base de importantes reflexiones artísticas, como el de J. Winckelmann, cuya *Historia del Arte Antiguo*, escrita en el año 1764, determinó con su novedosa visión el estudio e interpretación del arte griego desde el momento de su publicación. Durante los últimos siglos el análisis de este arte ha estado tradicionalmente fundamentado en la conjunción de la información procedente de los textos antiguos con las hipótesis derivadas del análisis de los materiales arqueológicos, intentando llegar mediante la realización de investigaciones de carácter interdisciplinar a un conocimiento más objetivo del mundo griego en el que se vinculen los procesos culturales, que posibilitan la creación de sus grandes obras, con el de las personalidades de sus excelentes artífices, los cuales desarrollaron su labor a lo largo de los distintos periodos en que acostumbra a dividirse su historia.

EL NACIMIENTO DEL ARTE GRIEGO

Cruz Martínez de la Torre

ESQUEMA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

1. El origen del templo griego.
2. El empleo de la piedra y la definición de la estructura templaria.
3. Los orígenes de la figuración griega: la plástica de pequeñas dimensiones.
4. Los primitivos vasos pintados: del periodo geométrico al orientalizante.
   - 4.1. El estilo geométrico.
   - 4.2. El estilo orientalizante.

Introducción

A la hora de abordar el estudio de las manifestaciones artísticas de la cultura griega resulta difícil establecer con exactitud en qué momento se inicia su desarrollo autónomo tras la época micénica, si bien se conjetura la existencia de algunos precedentes que se remontan al siglo XII a.C. Tras el hundimiento del esplendor cultural micénico y la destrucción de sus palacios la escritura desaparece y la lengua griega se fragmenta en numerosos dialectos. Durante este primer periodo de la historia de Grecia la organización de la sociedad fue evolucionando hasta el punto de consolidarse una nueva estructura social que diferenciaba a los productores de la riqueza de quienes la disfrutan. La separación del trabajo artesanal del productivo será uno de los caracteres de las nuevas urbes, si bien en ellas el arte responde todavía a los presupuestos del embrionario sistema social en el que el mito y el rito forman una parte esencial en el afianzamiento de los tipos iconográficos y en la constitución de los modelos artísticos.

Entre los años 1200 y 950 a.C., aproximadamente, transcurre una larga y mal conocida etapa de decadencia, denominada "Siglos oscuros". Hacia el 1100 a.C., una vez finalizada la Edad del Bronce, nuevas tribus, entre las que destacan las de los jonios y dorios, penetran en la península por el norte, procedentes de la cuenca del Danubio, absorbiendo a los micénicos o aqueos. El grupo de los dorios se extienden por la Grecia continental, en el Peloponeso, huyendo ante su invasión los jonios a las islas del Egeo y Asia Menor, los cuales habían llegado con anterioridad al área. Las invasiones doria y jonia, el hundimiento del comercio internacional y la irrupción de los Pueblos del Mar en el Mediterráneo oriental y en Egipto son algunas de las causas que generan esta situación de inestabilidad y cambio. De esta oscura etapa apenas quedan manifestaciones artísticas y las escasas que existen son un vago recuerdo de la antigua tradición micénica, salvo en la cerámica que, pese a no romper con dicho acervo, simplifica en extremo su decoración.

En el siglo XI a.C. tiene lugar el inicio de la Edad del Hierro en Grecia, sin que el bronce llegue totalmente a desaparecer, encontrándose a comienzos del siglo X a.C. indicios de cambio que posibilitan la recuperación de la economía y el aumento de la población. Durante los siglos IX y VIII a.C. surge un renacimiento de lo griego basado en la afinidad de lengua y en la existencia de creencias y tradiciones comunes, pese a permanecer los distintos grupos separados en pequeñas ciudades-estado rivales entre sí política, militar y comercialmente. La mayor importancia cultural de esta época reside en las dos epopeyas de Homero, la *Ilíada* y la *Odisea*, desarrollándose la literatura antes que las artes visuales.

Desde el punto de vista artístico se establecen en estos siglos y en los inicios del siguiente los rasgos fundamentales característicos de la civilización griega, cuya aparición coincide con el inicio del emergente concepto de nación que prevalece sobre el de cada una de las ciudades y estirpes regias existentes en el área. En esta etapa tiene lugar la colonización de Italia y de Sicilia, en el Mediterráneo occidental, y la aparición del denominado estilo Geométrico y del Orientalizante, este último como consecuencia de la recuperación del comercio con el Mediterráneo oriental, en cuyos pequeños objetos importados se transmite la ideología de esta zona. Es precisamente en esta fase cuando se establecen los principales tipos arquitectónicos y figurativos que van a aportar un elemento de continuidad, con variantes, a lo largo de todo el recorrido histórico de esta cultura.

1. El origen del templo griego

Se conoce poco de las construcciones de la etapa formativa, que discurre aproximadamente entre los años 1100 y 900 a.C. En sus inicios aparece un

urbanismo planificado dentro de núcleos amurallados, controlados por la aristocracia, que son el germen de la futura *polis* de época clásica. Además, durante ella se descubren las tumbas micénicas, iniciándose mediante rituales específicos el culto a los héroes, y se mantienen los lazos nobiliarios en torno a la casa, cuya estructura y connotación profana permanecerá sin apenas diferenciarse durante mucho tiempo del espacio sagrado, o templo.

En Grecia el lugar sagrado no se concebía confinado en una construcción aislada sino que la actividad religiosa tenía lugar en un recinto al aire libre en el que tenían lugar las ofrendas y sacrificios. En las etapas más remotas de esta cultura bastaba con la existencia de un altar o de un simple baldaquino, erigido en el campo abierto, para la protección de la imagen de la divinidad y la realización de su culto. Con el transcurso del tiempo se estimó necesario establecer un entorno digno para albergar en su interior las imágenes de los diferentes dioses, creándoles para ello un recinto cerrado, los templos, donde éstos pudieran vivir. En este lugar de culto de la urbe, abierto a todos los ciudadanos, era donde se ubicaban también los demás edificios necesarios para los encuentros de la colectividad. De esta forma todo el espacio exterior, con su consiguiente crecimiento arquitectónico, estaba justificado funcionalmente al formar parte del templo, cuyo edificio columnado constituía la casa del dios a la que tenía acceso tan solo el oficiante religioso.

En la antigua Grecia el templo nunca se concibió como un lugar de reunión de los fieles para implorar a la divinidad sino exclusivamente como su morada, albergándose en su interior su estatua de culto. Dado que la liturgia no se fundamentaba en la relación directa del individuo con los dioses, sino en la vinculación de la colectividad con ellos, lo que se potencia es la creación del entorno sagrado, o *témenos*, es decir del espacio externo sobre el interno. En él los rituales religiosos específicos de cada divinidad se seguían realizando en el altar, elemento que se conservó en las afueras delante de la entrada al edificio. De esta forma se establece el concepto de templo no como un lugar de despliegue del ritual de culto, ni de zona sagrada de oración, sino como casa de la divinidad antropomorfa. Esta idea prevalecerá a lo largo de los distintos periodos de la historia griega determinando su sentido arquitectónico, de tal manera que, a diferencia de lo que sucede en las antiguas culturas de Egipto y Mesopotamia, en Grecia la morada divina siempre tiene proporciones humanas. En su interior se crea un espacio funcional, destinado a albergar la estatua del dios y las ofrendas que conforman su tesoro, mientras que el espacio exterior, con el transcurso del tiempo, acaba adquiriendo una mayor monumentalidad y complejidad plástica.

Del siglo X a.C. procede el rico yacimiento de Lefkandi, en Eubea, donde se construye un monumental edificio dedicado, quizá, al culto vinculado con algún ritual heroico. Esta construcción, de diez metros de ancha por cuarenta y cinco de larga, posee un remate absidal y un peristilo de postes cuadrados de madera, caracteres ajenos a la antigua tradición micénica que no se repetirán en ninguna edificación de los dos futuros siglos.

El origen del templo griego puede retrotraerse a los siglos VIII y VII a.C., etapa en la que se determina claramente su estructura y su función tras la radical transformación de los enclaves habitacionales surgidos en los momentos iniciales de la historia de las comunidades griegas, durante la denominada Época Oscura (siglos XII-X a.C.) y los primeros siglos del Periodo Geométrico (siglos IX-VII a.C.). El hecho de que en las últimas centurias del segundo milenio a.C. se produjera una profunda regresión cultural, generada por la desaparición de la cultura micénica y la crisis que afectó al área del Mediterráneo, determinó que las primitivas construcciones habitacionales se efectuaran con materiales perecederos, como la madera y el barro, desapareciendo por ello sus sencillas estructuras. Fue preciso, pues, esperar a los inicios del primer milenio a.C., para que dichas comunidades comenzaran a establecer una organización estatal nueva, la *polis* o ciudad estado, que posibilitara la aparición de rituales religiosos inéditos. Como consecuencia surgen pequeños santuarios cuya estructura se fundamenta en la tradición del mégaron micénico, si bien su ubicación se desvincula ya del entorno urbano, doméstico y palacial, en que éste apareció. En estas pequeñas estancias, erigidas en torno a la urbe, se efectuaban ofrendas votivas a las divinidades locales, estableciéndose en ellas los cimientos de la arquitectura monumental que se consolidará plenamente en el Periodo Arcaico, cuyos modelos pervivirán, con variantes, hasta la desaparición de la cultura helena.

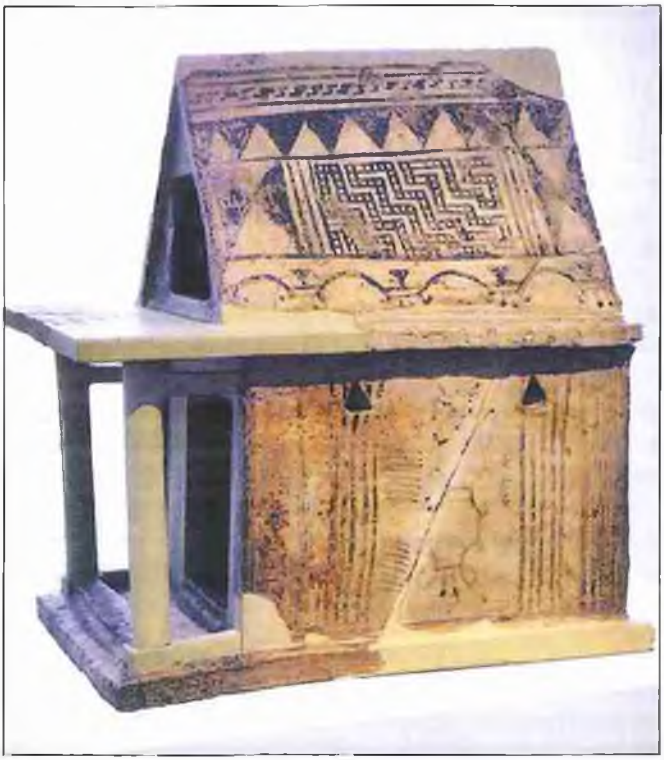

Figura 1. *Exvoto del Heraion de Argos (s. VIII a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

El conocimiento de este tipo de estructuras religiosas se debe fundamentalmente al hallazgo de dos pequeñas maquetas arquitectónicas, realizadas en terracota, ofrendadas en el siglos VIII a.C. como exvotos en los santuarios de Hera de Peracora y en el Heraion de Argos. En ellas se reproducen sumariamente las po-

sibles formas de estos primitivos edificios, lo que facilita su análisis. Se trata de reducidas miniaturas, que tal vez copian construcciones ejecutadas en madera y adobe, abigarradamente decoradas con motivos geométricos situados en las paredes y en el techo de las mismas. Ambas ofrendas muestran una pequeña y única habitación, de planta rectangular, que remata en una cabecera recta o absidada, careciendo de columnata en torno a ella. Los dos edificios se techan con una cubierta de fuerte pendiente a dos aguas, abriéndose en el hueco triangular, formado por la confluencia de ambos faldones del tejado, una ventana de iluminación que preludia la forma de los frontones de los templos de etapas futuras. En el caso del exvoto del Heraion de Argos, guardado en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (fig. 1), el porche de la entrada, sujeto por dos columnas *in antis*, se cubre con una techumbre plana, anticipando, según algunos investigadores, el modelo de templo *próstilo*, o de una fachada, de etapas posteriores.

2. El empleo de la piedra y la definición de la estructura templaria

El primitivo templo de época geométrica continúa siendo de pequeñas dimensiones y está fabricado en adobe y madera, por lo que no quedan restos. Los primeros edificios que se pueden considerar como tales se remontan a este periodo y su estructura básica constaba de altar para los sacrificios al aire libre, pequeño recinto intermedio, o *pronaos*, y habitación rectangular, denominada *oikos* o *cella*, destinada a albergar la estatua de culto y las ofrendas de la divinidad. El ancho de estos edificios estuvo siempre condicionado por el tamaño de las vigas de madera disponibles durante su construcción.

A comienzos del siglo VIII a.C. se constata en Esparta la existencia de un edificio de pequeño tamaño construido con ladrillos sin cocer dispuestos sobre un zócalo de pequeñas piedras. En el centro de su espacio interior se dispuso una fila de columnas de madera con objeto de poder sostener el techo, lo que obligó al desplazamiento lateral de la imagen de la divinidad.

A partir de dicho siglo la idea de templo se concreta en la erección de un edificio de forma alargada construido con una medida sagrada de cien pies, o *hekatompedon*, un ejemplo del cual es el santuario de la diosa Hera, en Samos, erigido hacia el año 800 a.C. (fig. 2). Se trata de una construcción estrecha y larga con una fila central de columnas para poder sujetar la techumbre, como en el caso anterior, lo que seguía obligando a desplazar lateralmente el pedestal con la imagen de culto. Esta edificación se rodeó de columnas, o *peristasis*, por todos sus lados a finales del siglo, sirviendo de ejemplo al futuro mode-

lo de templo períptero. Otros edificios que responden a este tipo de estructura se encuentran en Delos, Samos, Esparta y Olimpia, entre otros lugares.

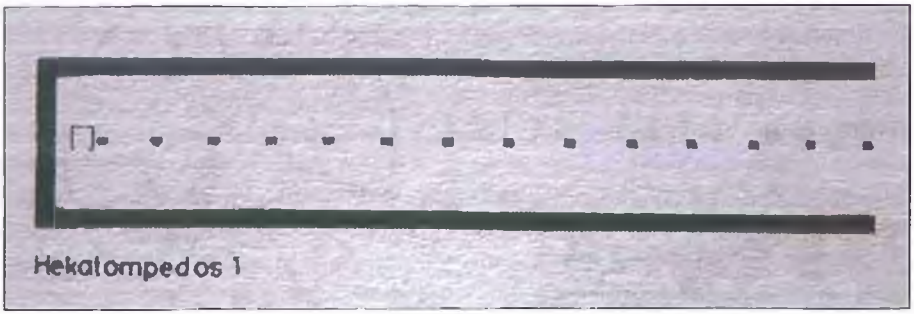

Figura 2. *Planta del hekatompedon del Heraion, Samos.*

Desde mediados del siglo VIII a.C. hasta la mitad del siglo siguiente evoluciona la técnica de la talla de la piedra, cuyo empleo va a permitir la solidez y el aumento del tamaño de los edificios. Será a partir del siglo VII a.C. cuando comiencen a individualizarse estas construcciones, renovándose y ampliándose. Para ello se emplean materiales más duraderos, como la piedra, utilizada en los paramentos verticales, y las tejas, en la techumbre. Dichas edificaciones se efectúan ahora con gran esmero y pericia técnica, ya que la fábrica de piedra en seco, sin uso de argamasa, obligaba a los canteros a cortar los bloques con gran esmero para lograr un perfecto encaje de sus bordes y ángulos. No obstante, su uso no se generalizó hasta los siguientes periodos. La estabilidad de estos edificios se confió al peso de los grandes bloques pétreos con que fueron construidos, si bien para asegurar la unión de las piezas expuestas a cambios de tensión arquitectónica se emplearon grapas de bronce fijadas con plomo, garantizando además mediante su empleo la solidez de la obra ante la posible aparición de movimientos sísmicos.

El siguiente paso en la evolución de la primitiva estructura templaria tuvo lugar a finales de este periodo, definiéndose en él plenamente los elementos que caracterizarán a los templos griegos arcaicos. Uno de ellos es la perístasis, o columnata que rodea a la cella o naos, cuya aparición surge en el mencionado Heraion de Samos. Otro de los cambios efectuados en el siglo VII a.C. tiene que ver con la estructura de la planta, subsanándose la estrechez del espacio interior de la cella gracias a la inclusión en ella de otra fila de columnas. La presencia de esta doble columnata amplió notablemente su espacio interior, dividiéndose éste ahora en tres naves en vez de en dos, lo que permitió la colocación en el centro de la imagen divina.

La evolución de este tipo de construcciones religiosas se constata claramente en Termos, en Etolia, donde han sobrevivido una serie de edificios religiosos que responden, el más antiguo de ellos, a la estructura de planta rec-

tangular con ábside rodeado de una columnata exterior paralela a las paredes del templo, que constituye el precedente de la perístasis, que rodea al templo griego en época arcaica y clásica, cuya función es proteger el muro de la cella (fig. 3). El segundo edificio posee planta alargada con columnata central, siguiendo el modelo del de Samos. Del tercero, dedicado a Apolo, se conserva parte de la decoración cerámica empleada en las metopas y antefijas. En su construcción se usaron aún columnas de madera, siendo el ejemplo más antiguo que se posee de la utilización del orden dórico. Su arquitecto, quizá en un intento de proporcionar mayor simetría al exterior del edificio, prolongó los muros longitudinales por detrás de la pared postrera de la cella, creando así una nueva habitación, el *opistódomos*, y una segunda fachada al edificio, lo que dio lugar al modelo de templo *anfipróstilo*, o de doble fachada.

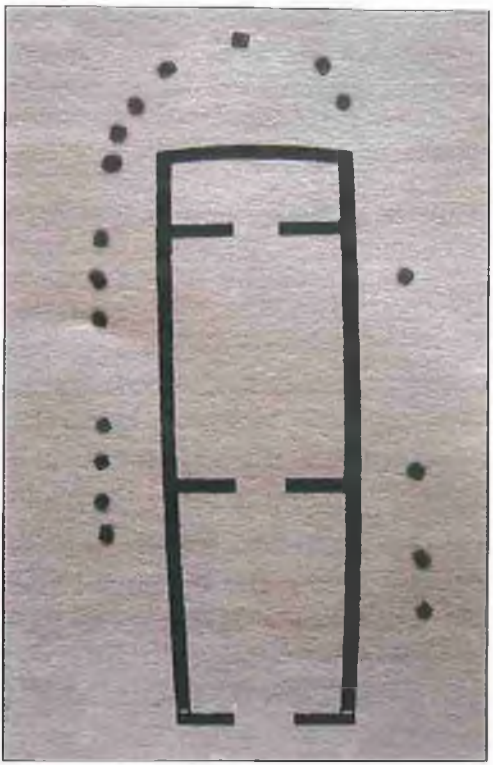

Figura 3. *Planta del Mégaron B del templo de Apolo, Thermon.*

3. Los orígenes de la figuración griega: la plástica de pequeñas dimensiones

La Edad Oscura supuso la casi total desaparición de la escultura. No obstante, es en esta primitiva época cuando comienzan a establecerse también los principales tipos figurativos a partir de los cuales el arte griego inicia su estilo, proporcionando éstos el punto de partida de un género cuyos principales elementos se mantendrán a través de los siglos con abundantes variantes.

Las primeras manifestaciones figurativas tras la desaparición del arte micénico y el predominio dórico se reducen a la cerámica y a pequeñas y esquemáticas estatuillas fabricadas en terracota, piedra y metal, las cuales aparecen en los santuarios y en las tumbas de los dos primeros siglos del primer milenio a.C. Precisamente al siglo X a.C., durante la fase protogeométrica, corres-

ponde una singular y excepcional obra, realizada en terracota, hallada fragmentada en dos tumbas del yacimiento de Lefkandi, en Eubea, que se guarda en el Museo de Arqueología de Eretria. En ella se plasma, por primera vez en el arte griego, a un ser mítico llamado a tener un destacado protagonismo en futuros periodos, el centauro. Este personaje, mitad hombre mitad caballo, se halla decorado con motivos geométricos, de color oscuro sobre fondo claro, similares a los empleados en los talleres cerámicos de la época. Su esquemático e inmóvil cuerpo equino está formado por elementos cilíndricos y en su triangular rostro destacan las grandes orejas que lo enmarcan.

Durante los siglos IX y VIII a.C. se desarrolla el llamado Estilo Geométrico, con cuyo lenguaje se crean objetos ejecutados en terracota, bronce y marfil. Se trata de pequeñas ofrendas, halladas enterradas en el interior del recinto sagrado de los santuarios, que fueron depositadas como exvotos a los dioses, de ahí su carácter sacro. Cuando los santuarios se saturaban de estas pequeñas obras, o cuando los gustos artísticos cambiaban, se las enterraba en el lugar, al no poder ser abandonadas o reutilizadas debido a su condición sagrada. De ahí la abundancia de piezas llegadas hasta nuestros días. Se trata de estatuillas, ejecutadas en barro y bronce, muy expresivas y de gran estilización formal, así como de calderos trípodes de bronce, material de gran prestigio aristocrático y artesanal. Las representaciones abarcan figuras de animales, como ciervos, caballos y aves, y de hombres, los cuales a partir del siglo VIII a.C. se suelen fundir en bronce, preferentemente mediante la técnica de la cera perdida, mostrando un estilo ya claramente geométrico similar al de las imágenes que decoran la cerámica. En dichas obras la parte central del cuerpo acostumbra a reducirse al mínimo, destacándose las articulaciones y la potencia de los músculos de las piernas y del torso.

Figura 4. *Caballo de terracota geométrico (s. VIII a.C.), Munich, Staatliche Antikensammlungen.*

Entre los animales las figuras de caballos son especialmente importantes, dado que en el mundo griego constituyen un símbolo de poder y prosperidad que solo poseen las altas clases sociales y los héroes. Su vigorosa e inmóvil anatomía se plasma con extremo

cuidado, mostrando un cuerpo filiforme, un cuello fuerte y unos destacados cuartos traseros. Las orejas se mimetizan con las crines y el largo hocico presenta la misma forma tubular que el vientre. Estas imágenes desaparecen a finales de siglo en los santuarios del sur del país, manteniéndose en los del norte como signo distintivo de su aristocracia (fig. 4). En el caso de las representaciones de hombres las piernas se alargan, el torso es triangular, la cintura delgada, los hombros anchos, los brazos fuertes, los glúteos prominentes, la cabeza pequeña con un rostro cuyos rasgos están apenas esbozados. Algunos son guerreros con casco y armas mientras que otros se muestran ejecutando diversas actividades. La desnudez y las exageradas proporciones corporales de algunos de ellos podrían ser indicativas de su condición de seres mitológicos.

Las imágenes ejecutadas en marfil, desaparecidas tras el ocaso del mundo micénico, vuelven a surgir en el primer milenio antes de Cristo a raíz de los contactos comerciales mantenidos con África y el Próximo Oriente. Entre los restos llegados hasta nuestros días están varias figuras halladas en la Tumba nº 13 del cementerio Cerámico de Atenas, fechadas en la segunda mitad del siglo VIII a.C., una de las cuales sobresale por su buen estado de conservación. Se trata de una estatuilla de casi veinticinco centímetros de altura de una mujer de cuerpo estilizado y torso triangular, tallada de pie y desnuda, que adorna su cabeza con un *polos*, o tocado cilíndrico, decorado con un meandro. Conocida con el nombre de *Diosa del Dipylón* (fig. 5), su iconografía, aunque fundamentada en los modelos orientales de las voluminosas diosas sirio-fenicias, se concibe y ejecuta al modo griego, mostrando una anatomía y un tocado totalmente novedosos. No obstante, la técnica escultórica y los grandes ojos del rostro son deudores de los marfiles orientales de Nimrud.

Figura 5. *Diosa del Dípylon (s. VIII a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Además de las mencionadas imágenes se conoce la existencia en este siglo de representaciones de dioses, ejecutadas en madera o en bronce, que cumplieron la función de estatuas de culto en los santuarios, si bien no se ha conservado ninguna de ellas. Durante los últimos años de este siglo, a finales del Periodo Geométrico, las figuras comienzan a tener un mayor volumen y a mostrar una mayor vitalidad, difundiéndose nuevos modelos decorativos con los que comienza el denominado estilo orientalizante.

4. Los primitivos vasos pintados: del periodo geométrico al orientalizante

4.1. *El estilo geométrico*

La cerámica es el género artístico donde mejor se puede constatar los cambios acontecidos en esta época que surge tras el fin del mundo micénico. De hecho, el denominado estilo geométrico, que se desarrolla durante los siglos IX y VIII a.C., es preferentemente cerámico y está asociado al florecimiento de ciudades-estado como Atenas, Corinto, Tebas o Argos. Esta nueva moda surge en un momento de relativa uniformidad cultural, lo que hace que los talleres de las diversas urbes empleen en la decoración de sus vasijas similares motivos decorativos. De todas ellas Atenas es la ciudad que marca la pauta al resto, siendo en las piezas procedentes de sus alfares donde mejor se ha documentado la formación y el desarrollo del mismo. A diferencia de sus talleres, los de las otras ciudades alcanzan una menor calidad en cuanto a la ejecución de los vasos, si bien algunos desarrollan, como en Corinto, singulares estilos decorativos.

Esta nueva tendencia ornamental se denomina así por el componente plenamente geométrico que predomina tanto en la morfología de los vasos como en la decoración de los mismos. Sus formas, muchas de ellas heredadas de la vieja tradición micénica, se reducen en los inicios del periodo con respecto a las de época prehelénica, si bien sus proporciones comienzan a ser cada vez más estructuradas y la decoración se adapta con mayor precisión a las diferentes partes que componen el vaso.

Además de los cántaros, enócoes, cuencos, píxides y otras formas, destacan las grandes ánforas y las cráteras funerarias, que se han encontrado en las necrópolis atenienses del Dípylon y del Cerámico, fabricadas expresamente para situarse las primeras sobre los enterramientos femeninos y las segundas sobre las tumbas masculinas. El Dípylon se hallaba próximo a la doble puerta de la ciudad de Atenas y el segundo de dichos cementerios estaba situado en

el barrio de los ceramistas. En sus alfares se crearon estas grandes vasijas empleadas como monumentos funerarios conmemorativos de la nobleza ateniense, disponiéndose sobre las tumbas a modo de estela. Ambos tipos se encuentran horadados en su base para filtrar las libaciones que se efectuaban al difunto. En la fase final de este periodo estos grandes recipientes se decoran con escenas alusivas al ritual fúnebre, sin que por ello sus motivos hagan referencia expresa a la vida de ultratumba ni se adapten a las precedentes costumbres funerarias micénicas.

Cada uno de los vasos se ejecutó mediante el empleo del torno y fue concebido como una estructura arquitectónica, donde sus distintas partes se encuentran perfectamente articuladas. Ésta sirve como soporte a una profusa, armónica y ordenada decoración bícroma, ejecutada en color oscuro sobre fondo claro, trazada mediante regla, compás y pincel múltiple. En los primeros momentos de este nuevo estilo el ornamento se compone de motivos exclusivamente geométricos, situados en bandas (fig. 6). En ellos predomina la línea recta, como en el caso de las esvásticas, ajedrezados, rombos, triángulos y zigzags, si bien también existen motivos curvilíneos como puntos, círculos concéntricos, espirales y líneas onduladas. Estas últimas darán origen a meandros de ángulos rectos, conocidos con el nombre de greca griega, motivo que se empleará a lo largo de toda la historia del arte helénico. Los frecuentes temas de carácter curvo de la naturalista tradición minoica, posteriormente reducidos a rígidos esquemas en época micénica, se esquematizan ahora al máximo, ejecutándose de una manera totalmente regular y matemática. La forma globular del cuerpo del vaso se cubre por completo de estos motivos lineales, sin dejar espacios libres, disponiéndose los más destacados en su zona central y cubriendo los restantes la totalidad de la superficie del mismo, de tal manera que subrayan

Figura 6. *Crátera geométrica (s. IX a.C.), Londres, Museo Británico.*

con gran nitidez sus diferenciadas partes. Su disposición obliga al pintor a efectuar un cálculo exacto del espacio de que dispone para que puedan adaptarse con fluidez al contorno del recipiente.

En los momentos iniciales de este estilo, durante el siglo IX a.C., los tipos de vasijas aumentan, así como el de bandas decorativas que comienzan a ensancharse hasta cubrir casi por completo el cuerpo del vaso, aumentando paulatinamente la complejidad de los diseños. A mediados del siglo VIII a.C. continúan creciendo el número de las formas cerámicas, así como el de motivos pintados, y aparecen las primeras figuraciones de animales. Éstos se muestran plenamente esquematizados, geometrizados, igualados posturalmente y repetidos en ordenadas hileras, disponiéndose dentro de frisos sobre la superficie del vaso.

La mayor jerarquización y complejidad social de finales del periodo deriva en una tendencia general a la ostentación por parte de las altas esferas de la sociedad, perceptible en la complejidad de sus enterramientos. En los vasos fúnebres aparecen ahora, junto a los estilizados y bidimensionales motivos decorativos de carácter animal y a los minuciosos motivos geométricos, escenas con figuras humanas, surgiendo con ellas la narración en el arte griego. Hacia el año 750 a.C. el lujo funerario alcanza cotas no conocidas hasta el momento, creándose monumentales ejemplares que se disponen sobre las tumbas de los personajes más ricos del cementerio ateniense del Dipylón, en cuyas escenas decorativas aflora ya la temática asociada al contexto de la muerte. En estas vasijas se acostumbra a plasmar escenas alusivas al ritual funerario en las que participan tanto hombres como mujeres acompañando al difunto, que se coloca sobre un catafalco, formando parte de su cortejo fúnebre, hallándose también guerreros que desfilan montados en carros tirados por caballos. Estas militaristas escenas podrían aludir tanto a temas de carácter heroico, en los que la sociedad griega busca sus raíces y su identidad a través de las hazañas de sus héroes, rememorando vagamente las imágenes literarias homéricas, como a los juegos deportivos que solían organizarse en honor del prestigioso finado. A finales del siglo VIII a.C. los temas figurativos continúan compartiendo el espacio con los motivos geométricos, si bien la preferencia por la figura humana y la narración, en menoscabo de la abstracta decoración de carácter lineal, acaba definitivamente con este magistral estilo.

Desde el punto de vista iconográfico los temas empleados en el arte geométrico muestran una gran simplicidad debido a la abstracción, al esquematismo y a la estilización formal con que se proyecta su lenguaje. Las figuras humanas se conciben como siluetas dentro de una misma escala con torsos triangulares, dispuestos frontalmente, largas y delgadas piernas y brazos, estrechas cinturas y cabezas reducidas a un simple punto, en cuyo rostro tan solo destaca la disposición frontal del ojo y un pequeño apéndice para significar la barbilla. Con el paso del tiempo los cuerpos van ganando en tamaño y volumen, situándose siempre dentro de frisos cada vez más anchos. De esta forma,

los temas figurativos acaban restando protagonismo a los motivos de carácter geométrico, que se reducen y ocupan los espacios libres del vaso. Pese a la evolución de las imágenes dentro del estilo la tendencia al orden de los distintos componentes decorativos, la compartimentación de los temas y la precisa ejecución técnica de las escenas son los caracteres básicos del arte cerámico de esta etapa, iniciándose en sus narraciones la tan anhelada búsqueda de la proporción ideal que caracterizará a las imágenes de los grandes maestros de etapas posteriores.

Figura 7. *Gran ánfora del Dípylon (s. VIII a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Entre las obras más significativas del estilo geométrico merecen destacarse las magníficas ánforas y cráteras del denominado Maestro del Dípylon, halladas en las tumbas de este cementerio ateniense, algunos de cuyos ejemplares sobrepasan el metro y medio de altura. Entre la veintena de ejemplares por él creados destaca la *Gran ánfora del Dípylon*, guardada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, ejemplo de armonía, belleza y perfección técnica. En esta obra, que señala la existencia de una tumba femenina, confluyen la maestría del alfarero, que ha calculado matemáticamente las proporciones del vaso, y la del pintor, que ha ejecutado los minuciosos motivos geométricos y figurativos que cubren toda su superficie con la clara intención de no dejar ningún espacio libre (fig. 7). En el cuello se disponen dos filas de pequeños animales, similares a ciervos o a cabras, que son de idéntico tamaño y se colocan uno a continuación del otro, los cuales alternan con grecas y otros diseños lineales. En el cuerpo del recipiente, en una banda más ancha que el resto, se sitúa una escena del ritual funerario, la exposición del cadáver. En ella los abstractos personajes de las plañideras se mesan los cabellos y velan en distintas posturas a la difunta, la cual se halla

Figura 8. *Detalle de la gran ánfora del Dípylon (s. VIII a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

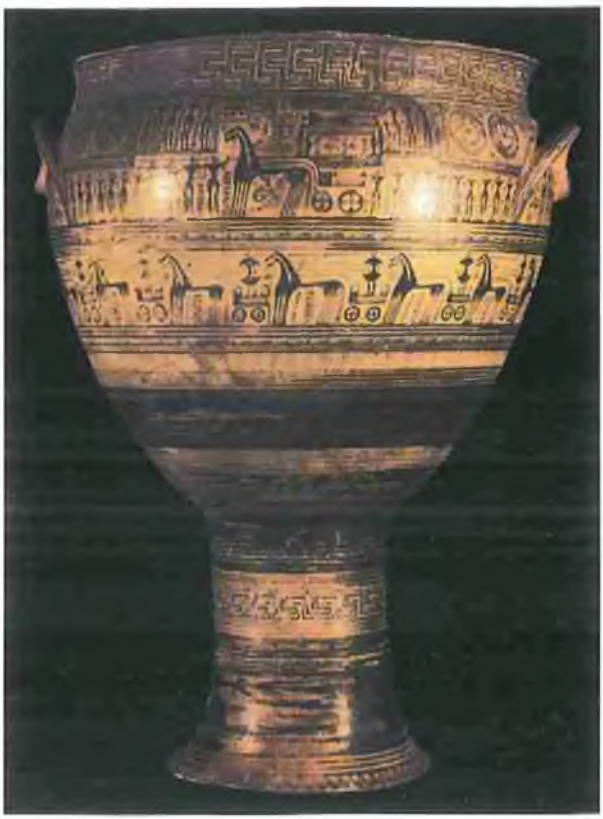

Figura 9. *Crátera de Atenas (s. VIII a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

expuesta sobre un lecho cubierto con dosel (fig. 8).

En la *Crátera de Atenas*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, se combinan dos escenas alusivas a dicho ritual. Una de ellas aparece pintada sobre el friso superior del cuerpo del vaso y entre las asas del mismo y otra se encuentra debajo de la anterior, aludiendo posiblemente a los juegos funerarios que, a modo de los organizados por Aquiles tras la muerte de Patroclo, se solían promover en honor de los aristocráticos difuntos (fig. 9). Ambas narraciones se complementan con motivos geométricos de carácter diverso, que rellenan por completo el fondo del vaso. En las dos escenas se alude a las diversas fases del ritual fúnebre del noble, como su traslado al cementerio en un carro tirado por dos caballos, rodeado por sus familiares y amigos que le acompañan, algunos de los cuales se lamentan y se mesan los cabellos. En la banda inferior, enmarcada por líneas paralelas, aparece una estática e idéntica sucesión de personajes que portan enormes escudos con escotaduras, que les cubren por completo sus cuerpos, posiblementeguerreros, montados en carros

tirados por sus bigas. La perfecta ejecución del vaso por parte del ceramista y el equilibrio decorativo de las esquemáticas y estáticas figuras por parte del pintor, son algunos de los caracteres más destacados de estas singulares obras.

A finales de este estilo comienzan a aparecer nuevos diseños, como se constata en la *Jarra del taller de Atenas*, guardada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (fig. 10), en cuyo cuello aparecen figuras femeninas de largos cabellos y faldas cubiertas de retícula que, agarradas de las manos, parecen participar en una posible danza ritual. La discreta inclusión de la narración en la parte superior del vaso hace que ésta apenas destaque con respecto al resto de los componentes decorativos del mismo, formados por un friso de aves, que corre bajo los pies de las mujeres, y por la decoración lineal que cubre por completo el resto de la obra. Igualmente, en algunos ejemplares de menor tamaño surgen lo que podrían conceptuarse como escenas míticas, quizá procedentes de la epopeya o de los poemas homéricos, las cuales se popularizarán en etapas posteriores, si bien el esquematismo de las figuras no siempre permite una identificación clara de los personajes que participan en ellas. Uno de los temas que alcanzará una gran aceptación en la futura iconografía del arte griego es el de los trabajos de Heracles, entre los que

Figura 10. *Jarra del taller de Atenas (s. VIII a.C.), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

Figura 11. *Trípode (s. VIII a.C.), Atenas, Museo del Dípylon.*

sobresale su lucha contra el león de Nemea, el cual podría estar representado en el *Vaso trípode* del Museo del Dípylon de Atenas (fig. 11). La narración pintada en una de sus patas podría corresponderse con dicho relato. En ella el cuerpo del héroe es más voluminoso que el de las imágenes de los anteriores vasos y presenta un mayor movimiento, caracteres que también se constatan en los personajes armados con escudo, casco y lanzas que el pintor dispone en el friso del cuerpo del vaso.

4.2. *El estilo orientalizante*

Paralelamente a la tradición geométrica ática, presente en las ofrendas de las tumbas de los ricos personajes enterrados en los mencionados cementerios atenienses, es posible hallar en una serie de objetos otra diferente vinculada al arte del Próximo Oriente, en la que se percibe el influjo de su acervo cultural. Si bien el contacto con estos pueblos es esporádico a comienzos del siglo IX a.C., no es hasta mediados del siglo VIII a.C., a partir de la expansión colonial griega, y del siguiente siglo, a raíz del incesante contacto con otros pueblos con fines comerciales, cuando se adopten plenamente en Grecia sus técnicas y sus tipos figurativos, conociéndose a esta etapa con el nombre de Periodo Orientalizante.

Esta nueva moda oriental, que coincide con los inicios de la arquitectura y de la gran estatuaria en piedra, se transmite a través de los productos importados de estos lejanos países, especialmente a través de los tejidos, marfiles y metales. En estas originales obras se mezclan las técnicas y los temas decorativos propios de estas lejanas manufacturas con los procedentes de las tradiciones locales griegas. De esta forma, los artífices helenos acaban creando nuevos objetos, preferentemente cerámicos, que se hallan imbuidos de un exotismo inexistente en los fabricados en anteriores etapas, en los cuales surge una distinta forma de concebir el arte.

Desde los inicios del siglo VII a.C. y hasta mediados del siguiente siglo originales motivos procedentes del repertorio vegetal y animal egipcio y mesopotámico van a inundar, reinterpretados, la superficie de los vasos griegos, especialmente la de los fabricados en los talleres de Corinto, donde la incorporación de estos ornamentos provoca un auge artístico sin precedentes. Esta ciudad se convierte durante el siglo VII a.C. en el principal centro productor de esta nueva tendencia decorativa, imitándose sus vasos en numerosas ciudades griegas hasta el punto de surgir distintas escuelas artísticas directamente relacionadas con la procedencia de los materiales traídos desde estos exóticos países.

Entre los animales representados, algunos convertidos en monstruosos seres fantásticos, merecen citarse los leones y panteras, las esfinges, las sirenas y los grifos, en ocasiones dispuestos todos ellos formando composiciones

heráldicas (fig. 12). Los temas pertenecientes al reino vegetal, interpretados con gran refinamiento, van a tapizar por completo la superficie del vaso, lo mismo que los motivos geométricos lo hacían en la anterior etapa. Entre ellos se incluyen rosetas, palmetas y "árboles de la vida", los cuales se pintan tanto en las grandes vasijas de almacenamiento de la zona de las Cícladas como en los pequeños vasos corintios. A la presencia de estos temas ornamentales se une la aparición de las primeras escenas mitológicas, esbozadas algunas de ellas en el anterior estilo, derivadas de la epopeya. Como ejemplo merece citarse la *Crátera de columnas*, del Museo del Louvre de París, en la que se muestra una escena del banquete de Heracles y Éurito, el centauro que intentó raptar a Hipodamía, la novia de Pirítoo, provocando la Centauromaquia, o guerra entre lapitas y centauros (fig. 13).

La nueva decoración se continúa disponiendo en ordenados frisos superpuestos, sustituyéndose en ella las anteriores formas rectas por dibujos curvilíneos, característicos de esta nueva etapa. La austeridad tonal de las vasijas geométricas se va a ver enriquecida con la inclusión de nuevos colores, el blanco y el rojo, cuyas tona-

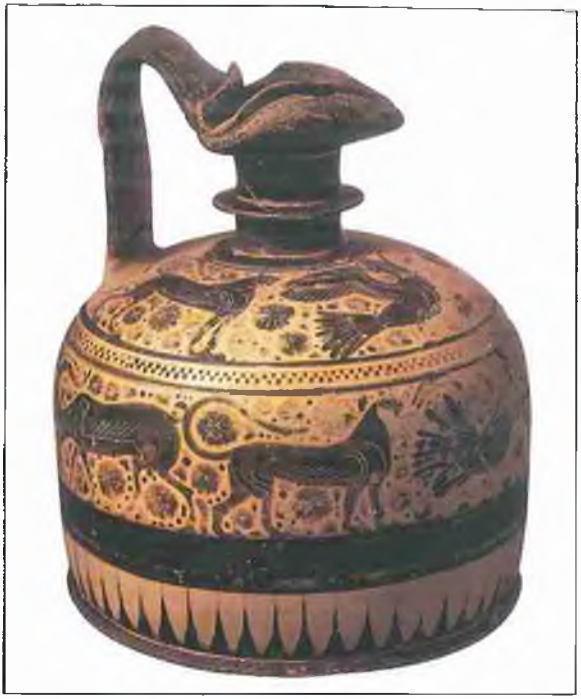

Figura 12. *Oinocoe corintio (s. VII a.C.), Londres, Museo Británico.*

Figura 13. *Crátera corintia (s. VII a.C.), París, Museo del Louvre.*

lidades aportan vitalidad y volumen a las bidimensionales imágenes. Los pintores corintios van a idear una nueva técnica a la hora de crear sus figuras, que se aplica antes de la cocción del vaso, consistente en efectuar determinados detalles mediante incisiones en el barro en algunas partes del interior de los motivos previamente silueteados, procedimiento que preludia la futura técnica decorativa de los vasos de figuras negras atenienses. Posteriormente decorarán el interior de las pequeñas figuras con los colores anteriormente mencionados.

Entre los numerosos ejemplares creados en este nuevo estilo merecen citarse el *Olpe Chigi*, del Museo Nacional de Villa Giulia en Roma, excepcional obra ejecutada a mediados del siglo VII a.C. cuya decoración figurativa, dispuesta en anchos frisos separados por bandas de color negro, ocupa ya la casi totalidad del cuerpo del vaso. En el superior se muestra a dos compactos grupos de hoplitas, formado cada uno por cuatro guerreros provistos de casco, lanza y redondos escudos decorados, uno de ellos con el mítico tema de la Gorgona (fig. 14). Ambos bloques de contrincantes se enfrentan entre sí al son de la música del *aulós*, o doble flauta que toca un personaje de tez más oscura que aparece interpuesto entre ellos y el siguiente grupo de hoplitas que marchan camino de la contienda. Los cuerpos de los personajes que participan en la acción poseen ya una sólida musculatura y muestran el torso y el ojo de frente, mientras que la cabeza y los miembros se representan de perfil. En el

Figura 14. *Olpe Chigi (s. VII a.C.), Roma, Museo de Villa Giulia.*

segundo friso un grupo de jinetes cabalgan en fila sobre poderosos caballos de largas crines, efectuadas mediante profundas incisiones, al igual que los detalles internos de los cuerpos y del atuendo del resto de las figuras. Tanto la narración de estos dos frisos como del tercero, dispuesta sobre la banda decorada con negros dientes de sierra que rodean la base del recipiente, se complementa con motivos vegetales curvilíneos colocados entre las figuras, ejecutados con brillantes colores que resaltan sobre el fondo claro de esta insólita obra.

Otro vaso de forma similar, aunque algo más tardío, es el *Olpe corintio*, que se guarda en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, sobre el que el pintor plasma una abigarrada decoración de tipo orientalizante, dispuesta en seis bandas de anchura variable, separadas por líneas rectas paralelas (fig. 15). Los motivos figurativos, de brillantes colores, están formados por leones y panteras que alternan con esfinges aladas, animales fantásticos que se disponen en cinco de los frisos. Las dos situadas en el cuello del recipiente se ubican enfrentadas a una imagen femenina, siguiendo un antiguo esquema oriental. Bajo ellas, en una ancha banda, aparecen varias figuras femeninas, cogidas de la mano y ataviadas con peplo, en una tipificada actitud de danza, tema decorativo empleado ya en los vasos del estilo geométrico. La gran profusión de elementos vegetales, fundamentalmente palmetas, completan la decoración, ejecutada mediante incisiones, de esta jarra perteneciente a este singular estilo. Por último merece citarse el célebre *Enócoe Lévy*, del Museo del Louvre de París, obra maestra del estilo rodio orientalizante decorada con seis frisos de motivos reticulados colocados bajo el cuello del recipiente (fig. 16). Todos ellos se hallan rellenos con delicadísimas figuraciones monocromas y complejos y variados temas vegetales y geométricos que se insertan entre los anteriores. En el friso situado

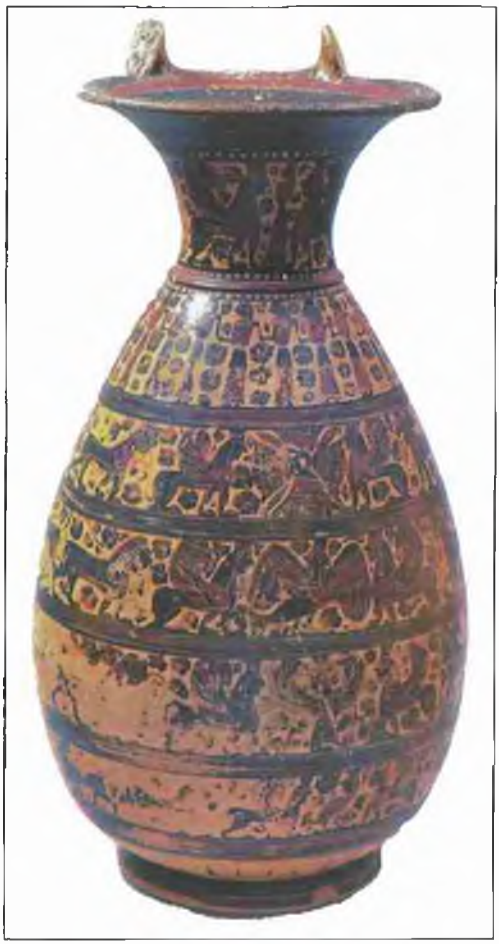

Figura 15. *Olpe corintio (s. VII a.C.), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

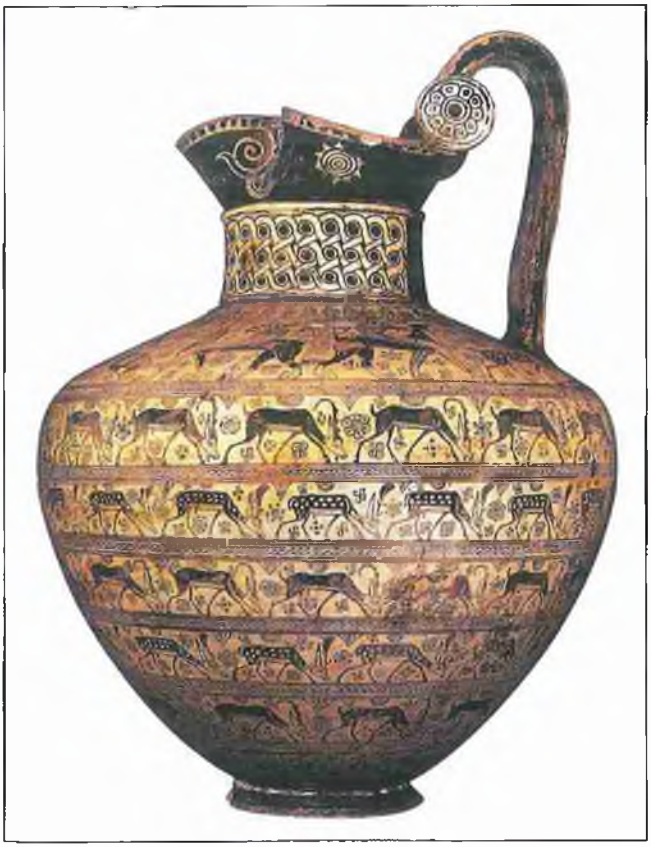

Figura 16. *Oinocoe Lévi (s. VII a.C.), París, Museo del Louvre.*

bajo el cuello aparecen varias esfinges y grifos alternando con cérvidos y, bajo él y separados entre sí por finas bandas decorativas, se sitúan otros cinco frisos de cabras salvajes que pastan apaciblemente en hilera, unas con la piel lisa y otras moteada. La delicadeza del acabado de las imágenes y la gran profusión de detalles decorativos dispuestos entre ellas evidencian, una vez más, la vinculación decorativa de esta obra con el repertorio fantástico procedente de Oriente.

El comercio corintio sufre a partir del segundo cuarto del siglo VI a. C. un descenso radical de sus productos, siendo éstos sustituidos por las mercancías y la moneda ática. A partir de este momento se inicia el desarrollo de una nueva etapa dentro de la creación alfarera que derivará en la fabricación de los insuperables vasos áticos del siguiente periodo, cuyas principales realizaciones se analizarán en el siguiente tema.

EL ARTE DE LA GRECIA ARCAICA

Cruz Martínez de la Torre

ESQUEMA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

1. La configuración de los órdenes: el dórico, el jónico y el corintio.
   1.1. El orden dórico.
   1.2. El orden jónico.
   1.3. El orden corintio.
2. Los templos dóricos y jónicos del arcaismo en la Grecia continental y en la Magna Grecia.
   2.1. Los templos dóricos arcaicos.
   2.2. Los templos jónicos arcaicos.
3. El estilo dedálico y los inicios de la escultura monumental. Las imágenes votivas exentas: kouros y kore. La estatuaria del arcaismo tardío. Los comienzos del relieve arquitectónico y las imágenes funerarias.
   3.1. La escultura exenta.
   3.2. La estatuaria del arcaismo tardío.
   3.3. La escultura arquitectónica.
   3.4. El relieve funerario.
4. La cerámica arcaica: formas, decoración y función. Los vasos áticos de figuras negras y de figuras rojas.
   4.1. La técnica de figuras negras.
   4.2. La técnica de figuras rojas.

Introducción

El Periodo Arcaico se inicia a finales del siglo VII a.C. y abarca hasta comienzos del siglo V a.C. Es éste un momento de expansión de la polis griega y de instauración de un nuevo orden ciudadano, con la "tiranía" como marco

político principal, sistema que pronto desaparecerá frente al ideal igualitario de ciudadanía del siglo V a.C. La legitimación de este tipo de mandato ciudadano supone la promoción de grandes obras públicas, representativas del prestigio del tirano, quien apoya la creación de edificios civiles y religiosos en las ciudades donde gobierna, para lo cual manda remodelar su entramado urbano. Esta actuación tuvo como objeto otorgar a cada urbe una identidad propia, al tiempo que mostrar su preponderancia sobre el resto de ellas. Consecuentemente, el arte desempeña en esta etapa un nuevo papel al erigirse en vehículo propagandístico de la tiranía, cuyos gobernantes lo utilizan para justificar su poder escasamente legitimado. A partir del siglo VI a.C. el centro político de la *polis* se convierte en un lugar de gran relevancia artística, convirtiéndose la plaza pública, o *ágora*, en el corazón de las actividades cívicas de la sociedad. Entre todas ellas sobresale la de la ciudad de Atenas, impulsada por el legislador Solón y monumentalizada en la época de los Pisistrátidas.

El culto religioso desempeñó también un papel fundamental en la sociedad griega de este periodo, de manera que todas aquellas ciudades que dispusieron de medios económicos suficientes promovieron la construcción de edificios religiosos en piedra, los cuales cumplieron un importante papel a la hora de cohesionar las diferentes clases de la nueva sociedad, menos igualitaria que la de siglos anteriores. Se crean ahora santuarios panhelénicos, como Delfos y Olimpia, donde los distintos tiranos realizan grandes ofrendas votivas para exhibir su poder, y se fomentan nuevos cultos populares, al tiempo que surgen mitos relacionados con dioses y héroes locales, lo que incrementa las identidades políticas de las distintas *poleis* que necesitan sentirse independientes y destacar sobre el resto.

1. La configuración de los órdenes: el dórico, el jónico y el corintio

La mejora en las técnicas constructivas durante el arcaísmo va a derivar en la sistematización y normativización de los lenguajes arquitectónicos, conocidos con la denominación de órdenes. Sus principios fundamentales van a permanecer casi invariables a lo largo de los siglos en la arquitectura griega, fijándose en este momento los elementos básicos que los componen. A partir de esta etapa las formas de todos los templos griegos se van a regir por estas rigurosas reglas, las cuales no son otra cosa que un canon razonado y sistematizado de elementos asociados entre sí basado en criterios de proporción y medida. No obstante, con el transcurso de los siglos estos órdenes serán perfeccionados o incluso cambiadas sus proporciones, al tiempo que experimentarán variaciones formales en cuanto a su decoración. Dichos cambios en las proporciones de las columnas se corresponden con los experimentados en

el canon de la estatuaria contemporánea, adelgazando el fuste y creciendo éste en altura y a medida que avanza el tiempo. Además, la disposición de los soportes de las esquinas del edificio requirió también ajustes de distancias que fueron matemáticamente calculados.

Los dos órdenes arquitectónicos básicos surgidos durante el arcaismo son el dórico y el jónico, denominación que concuerda con los dos grandes grupos étnicos de esta cultura. El primero surge en la Grecia continental y en las grandes y prósperas ciudades de Occidente, así como en la zona denominada Magna Grecia, en el sur de Italia y en Sicilia. El segundo aparece en Asia Menor y en las islas jónicas del mar Egeo. Es precisamente en las urbes creadas en estas regiones orientales donde la arquitectura va a experimentar una manifiesta tendencia a la monumentalidad, quizá debido a la influencia que las grandes construcciones persas ejercieron sobre Jonia. Esta tendencia general a la grandiosidad constructiva permitió a los habitantes de las colonias griegas de ambas regiones limítrofes poder individualizarse y diferenciarse claramente con respecto a la cultura de las poblaciones bárbaras que rodeaban sus urbes. Sus ciudadanos se identificaron con los fundamentos de la cultura helena precisamente a través de los grandes monumentos religiosos por ellos creados.

Además de los dos mencionados órdenes, a finales del siglo v a.C. surge el orden corintio, que constituye una variante decorativa del jónico, siendo más utilizado por los futuros arquitectos romanos que por sus creadores griegos. Dado que cada orden tiene sus propias normas compositivas, a continuación analizaremos los diferentes elementos estructurales que definen y singularizan a cada uno de ellos (fig. 1).

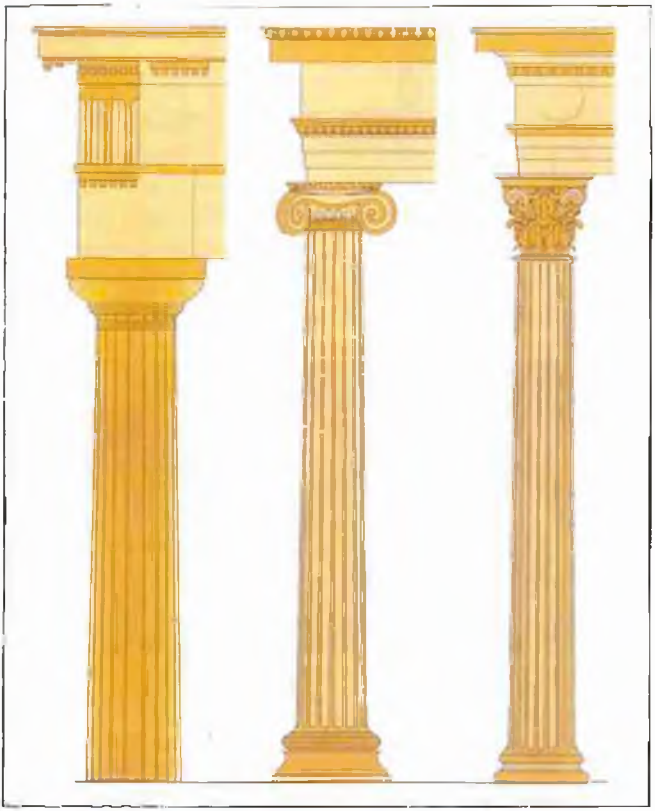

Figura 1. *Órdenes arquitectónicos: dórico (izquierda), jónico (centro) y corintio (derecha).*

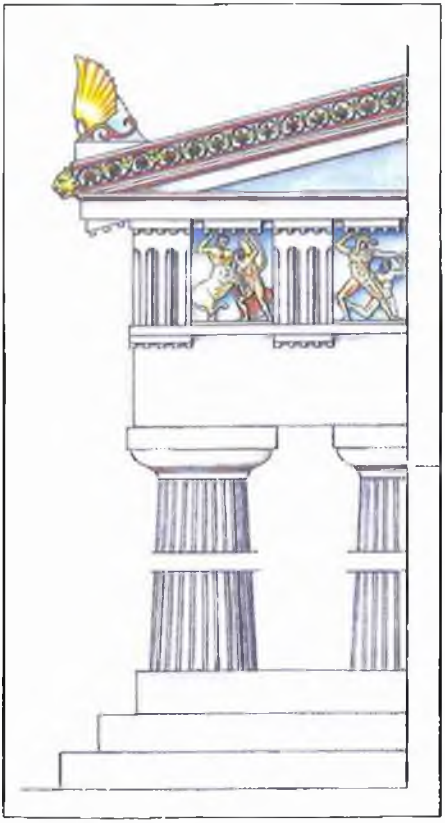

Figura 2. *Esquema de los elementos del orden dórico.*

1.1. *El orden dórico*

Aparece en Grecia en la región del Peloponeso y se difundió por toda la península y por las colonias occidentales de la Magna Grecia. El dórico es el orden más antiguo. Su repertorio de formas se encuentra plenamente definido a comienzos del siglo VI a.C., si bien su origen se retrotrae a mediados del siglo anterior. De gran sobriedad y mesura, el dórico está compuesto, al igual que el resto de los órdenes, por elementos sustentantes, como el pedestal y las columnas, y por elementos sustentados, como el entablamento, sobre el que descansa el tejado del edificio construido siempre a doble vertiente (fig. 2).

El primero de los elementos sustentantes del edificio es el pedestal, o *krepis*, que está formado generalmente por tres escalones, dos inferiores, o *estereóbato*, y uno superior, o *estilóbato*. Sobre esta plataforma escalonada reposan directamente las columnas, carentes en este orden de basa. Éstas se hallan formadas por el fuste, compuesto por varios tam-

Figura 3. *Capitel dórico.*

bores cilíndricos dispuestos unos sobre otros a hueso, es decir, sin empleo de argamasa u otro componente para unirlos. El fuste de la columna dórica suele ser más ancho por abajo que por arriba y presenta un engrosamiento central denominado *éntasis*, apareciendo acanalado longitudinalmente con estrías que se cortan en arista viva. Sobre el fuste se dispone el capitel, que está formado por el *equino*, gran forma circular a modo de tronco de cono invertido, y por el *ábaco*, pieza en forma de prisma cuadrangular que remata la columna. Bajo el equino suele aparecer una fina moldura anular denominada *collarino* (fig. 3).

El entablamento es el primero de los elementos sustentados, hallándose subdividido en *arquitrabe*, *friso* y *cornisa*. El arquitrabe es una gran viga de piedra horizontal, carente de decoración, que descansa sobre el ábaco del capitel. Sobre él, separado por una moldura muy fina denominada *tenia*, se sitúa el friso. Éste se encuentra dividido en *triglifos*, rectángulos con acanaladuras decorativas verticales espaciadas regularmente, y en *metopas*, pequeñas losas cuadradas, lisas o decoradas, que se sitúan entre los triglifos. El origen de los triglifos parece hallarse en los elementos verticales que tapaban el extremo de las vigas de la techumbre y el de las metopas en las losas que tapaban el hueco entre ellas.

Por último, la cornisa se apoya sobre el friso, sobresaliendo de él. Ésta consta de un ancho alero, o *geison*, para protegerle de la lluvia, el cual está decorado con pequeñas placas rectangulares bajo las que penden hileras de gotas, denominadas *mútulos*, y de una moldura cóncava aún más saliente sobre la que se talla una variada decoración, denominada *sima* o *cimacio*. Entre la parte de la cornisa situada sobre el friso y su prolongación ascendente siguiendo las líneas de la doble vertiente del tejado se forma un espacio triangular, denominado *frontón* o *tímpano*. Los vértices del frontón se adornan con *acróteras*, ornamentos tallados frecuentemente en forma de palmeta, y su interior se aprovecha para colocar decoración escultórica, cuyos temas iconográficos irán evolucionando desde los inicios de este periodo hasta el final de los tiempos helenísticos.

1.2. *El orden jónico*

Surge a fines del siglo VII a.C. y se expande a comienzos del siglo VI a.C. por las costas de Asia Menor y por las islas del Egeo aprovechando la prosperidad económica y cultural de la zona, hasta el punto de caracterizar las construcciones de las colonias griegas orientales. El jónico ofrece algunas diferencias tectónicas con respecto al orden dórico referidas a la forma y proporción de los elementos que le caracterizan, especialmente un mayor decorativismo y un canon más alargado (fig. 4).

Figura 4. *Esquema de los elementos del orden jónico.*

En él, las columnas, dispuestas también sobre una plataforma escalonada, reposan cada una sobre una basa circular que presenta variaciones conforme al lugar en que se erigen las construcciones, estando generalmente formada por varios elementos moldurados denominados *plinto, toro* y *escocia*. El fuste jónico es más esbelto que el de la columna dórica, presenta una ligera disminución desde la basa hasta el capitel y carece de éntasis. Por lo general aparece acanalado por medio de veinticuatro estrías separadas entre sí mediante finos listeles lisos. El capitel jónico se une a menudo al fuste mediante un collarino decorado y posee un pequeño equino, ornado con ovas, sobre el que se dispone una especie de almohadilla circular con los extremos enroscados en espiral formando dos *volutas* (fig. 5). En las columnas angulares del edificio se colocan también volutas en las dos caras exteriores del capitel, confluyendo éstas en el chaflán con las de las caras interiores de los lados adyacentes. Por último, el capitel remata en un estrecho ábaco rectangular decorado con hojas y dardos.

El entablamento del orden jónico ofrece también variaciones con respecto al orden

Figura 5. *Capitel jónico.*

anterior. En contraste con el liso arquitrabe dórico el jónico se divide en tres bandas horizontales, o *fasciae*, cuya profundidad aumenta al ascender unas sobre otras. El friso es continuo, careciendo de triglifos y metopas, y puede ser liso o estar decorado con relieves. En el caso de que el edificio prescinda de este elemento los arquitectos disponen sobre el arquitrabe un cimacio decorado con ovas. La cornisa se compone de un saledizo y de molduras que pueden estar decoradas con ovas, perlas o dardos. El frontón presenta idéntica forma y función que en el orden dórico.

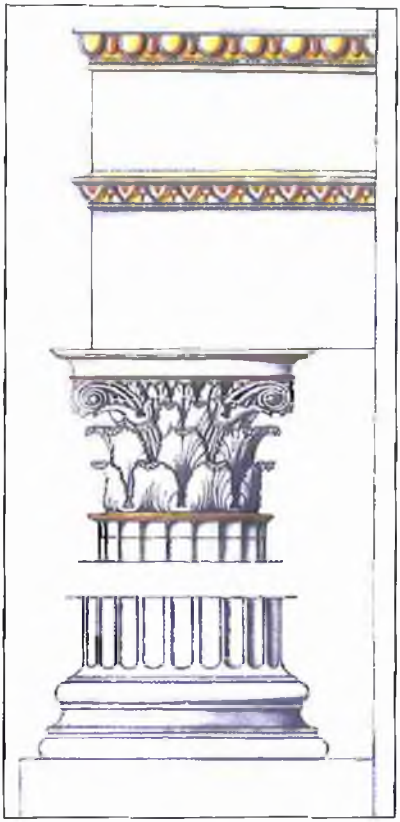

Figura 6. *Esquema de los elementos del orden corintio.*

1.3. *El orden corintio*

De origen incierto, si bien su creación pudo deberse al escultor Kalimachos, este tercer orden constituye una variante decorativa del jónico, siendo empleado masivamente en la arquitectura de época helenística y romana. En él se mantiene la forma del fuste de la columna, variando tan sólo las proporciones, que son algo más alargadas, mientras que se cambia la estructura del capitel (fig. 6). Éste posee una forma troncocónica invertida en su centro que se decora con dos filas de hojas de acanto superpuestas y cuatro volutas en los ángulos superiores, denominadas también *caulículos* (fig. 7). Dicha ornamentación finaliza en un fino ábaco sobre el que se dispone el entablamento, cuyo friso, liso y corrido como en el anterior orden, suele decorarse con motivos de guirnaldas y bucráneos.

Figura 7. *Capitel corintio.*

2. Los templos dóricos y jónicos del arcaismo en la Grecia continental y en la Magna Grecia

En el periodo arcaico los edificios religiosos se construyen aislados dentro del *témenos* sin aparente conexión visual entre ellos. El templo constituye la construcción más representativa y monumental de esta etapa, si bien su estructura no se diferencia en esencia de la que muestran los ejemplares construidos durante los siglos anteriores. Construidos estos edificios en época geométrica con materiales perecederos, como el adobe y la madera, los templos del arcaismo se comienzan a ejecutar ya en piedra, si bien todavía en algunos estos efímeros componentes conviven a la par con ella durante largo tiempo, como sucede en el Heraion de Olimpia donde la cantería acabó sustituyendo a la madera a medida que ésta se deterioraba.

Como ya se indicó en el anterior tema, la superficie interior del templo la constituyen dos espacios contiguos y comunicados, uno de reducido tamaño, denominado *pronaos,* que solía estar precedido a modo de pórtico por dos columnas *in antis* flanqueadas por pilastras. Esta parte sirve de acceso a una sala de mayores dimensiones donde se alberga la imagen del dios, o *naos*. A ambas estancias se añadió posteriormente una tercera, adosada al extremo del corto muro de la cabecera de la *cella* pero sin comunicación con ella, denominada *opistodomos*, que constituía el lugar donde se albergaba el tesoro del templo y podía funcionar a su vez como un segundo pórtico posterior (fig. 8). Sobre este modelo básico de planta los constructores griegos introdujeron numerosas variantes a lo largo del tiempo referidas, fundamentalmente, al número de columnas y a su disposición en torno al edificio. En esta etapa, en el interior de la *naos* se sitúa ya una doble fila de columnas para sostener la techumbre del edificio y permitir la colocación central de la imagen divina, abandonándose, salvo en contadas ocasiones como en la Basílica de Paestum, la disposición de una única fila central de columnas destinada a este fin.

Figura 8. *Planta general de templo griego.*

En los grandes templos del arcaismo el exterior de la construcción se rodea de una hilera de columnas formando un pórtico o *peristilo*. Así, si el edificio aparece totalmente rodeado de columnas por los cuatro lados se denomina *períptero* y si éstas no son exentas sino que aparecen embutidas en sus muros se llama *seudoperíptero*. En el caso de que dicha columnata perimetral sea doble se le denomina *díptero* y si la columnata exterior se dispone a la distancia de dos intercolumnios de los muros de la cella se denomina *seudodíptero*. Atendiendo al número de soportes que tenga cada templo ante ambas fachadas se llama *dístilo* si posee dos columnas, *tetrástilo* en el caso de que sean cuatro, *hexástilo* si son seis, *octástilo* si cuenta con ocho, etc.

No obstante, no todos los templos se construyeron con una columnata alrededor, quizá debido a su tamaño o a su importancia, sino que algunos tan sólo contaron con columnas situadas en cada uno de los lados menores del edificio. En el caso de que éstas se dispongan solamente ante su fachada principal se denomina *próstilo*, y si el pórtico ocupa el frente y la trasera de la construcción *anfipróstilo*. En el caso de que éste solo tenga dos columnas enmarcando las *antas*, o pilastras cuadradas que encuadran la puerta de acceso al templo, se nombra *in antis*.

2.1. *Los templos dóricos arcaicos*

Dentro del territorio la Grecia continental el templo dórico más antiguo y destacado es el *Templo de Hera en Olimpia*, edificio *in antis*, períptero y hexástilo (fig. 9). Construido sobre dos estructuras más antiguas con pobres materiales, disimulados mediante el uso del estuco y de la policromía, la planta del que data de hacia el año 600 a.C. presenta una división tripartita, con pronaos, cella y opistodomos, si bien en este caso la naos es muy alargada. Su interior, cuyas paredes de adobe se erigen sobre un zócalo de sillería, alberga columnas agrupadas en dos filas, las cuales se sitúan muy próximas a las paredes laterales intercalándose entre cortos muros divisorios que crean pequeños compartimentos laterales a modo de capillas. Dichas columnas fueron en origen de madera, siendo reemplazadas por otras de piedra a medida que se fueron deteriorando. Esto explica su diversidad de estilos a lo largo de los siglos, si bien predominan en él las de época arcaica (fig. 10).

Otro de los edificios más significativos del arcaismo griego es el *Templo de Artemis en Corfú*, octástilo, *in antis* y pseudodíptero, cuyo principal interés radica en la decoración escultórica de sus frontones, espacio que a partir de ahora se convierte en una de las zonas decorativas más relevantes del templo (fig. 11). Construido íntegramente en piedra, su cella es muy estrecha y alargada, hallándose dividida en tres naves mediante una doble fila de columnas. Al exterior sus muros quedan muy aislados del peristilo debido a la gran anchu-

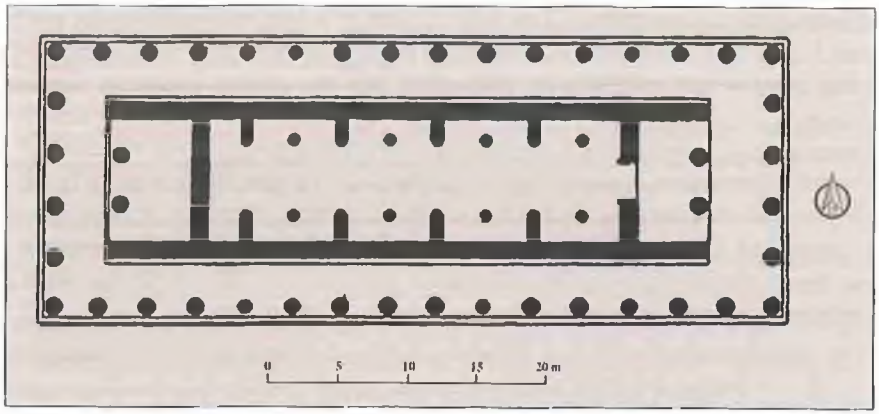

Figura 9. *Planta del templo de Hera, Olimpia.*

Figura 10. *Templo de Hera, Olimpia.*

ra del pasillo que media entre ambas partes. Por último, deben mencionarse los templos de *Apolo en Corinto*, construido a mediados del siglo VI a.C., que presenta la particularidad de tener dividida la cella en dos partes desiguales e independientes, a las que se accede desde el pronaos y el opistodomos respectivamente (fig. 12); el de *Apolo en Delfos*, del último cuarto de dicho siglo, templo hexástilo que sigue el modelo del anterior edificio introduciendo además correcciones canónicas destinadas a la mejora óptica del conjunto; y el *Viejo templo de Atenea*, construido en la segunda mitad del siglo VI a.C. en la Acrópolis de Atenas, que ofrece la novedad de introducir rasgos jónicos en un edificio dórico.

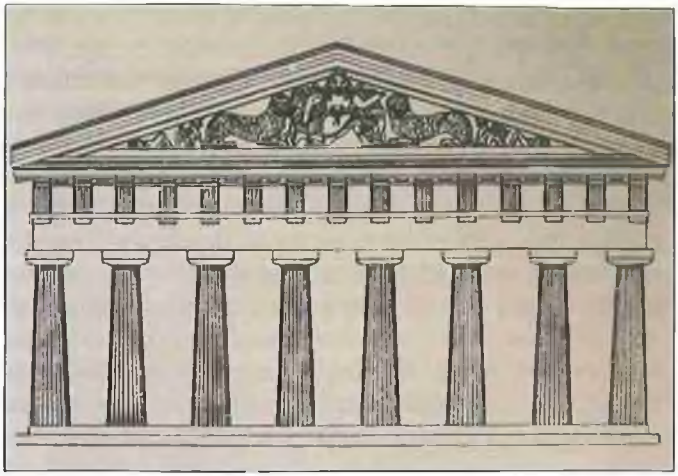

Figura 11. *Alzado de la fachada del templo de Ártemis, Corfú.*

Figura 12. *Templo de Apolo, Corinto.*

En la Magna Grecia, la planta de los templos dóricos se traza con mucha mayor libertad que en el área continental griega, interpretándose el modelo canónico. Rasgos como el protagonismo de la fachada principal en detrimento de la posterior, la sustitución del opistodomos por una dependencia a la que se accede a través de la cella, denominada *ádyton*, y la mayor libertad en cuanto a la situación de la columnata exterior con respecto al muro de la cella son algunas de las novedades constructivas más destacadas (fig. 13). Entre los templos más sobresalientes está la *Basílica* o *Templo de Hera I*, erigido en Paestum en la segunda mitad del siglo VI a.C., que cuenta con un peristilo casi pseudodíptero de nueve por dieciocho voluminosas y próximas columnas con acentuado adelgazamiento del fuste en su parte superior, así como con capiteles de equino muy abierto (fig. 14). El pronaos tiene tres columnas *in antis* y la cella posee una única fila central de soportes que la divide en dos partes iguales, con acceso diferenciado a cada una. En Sicilia, la acrópolis de

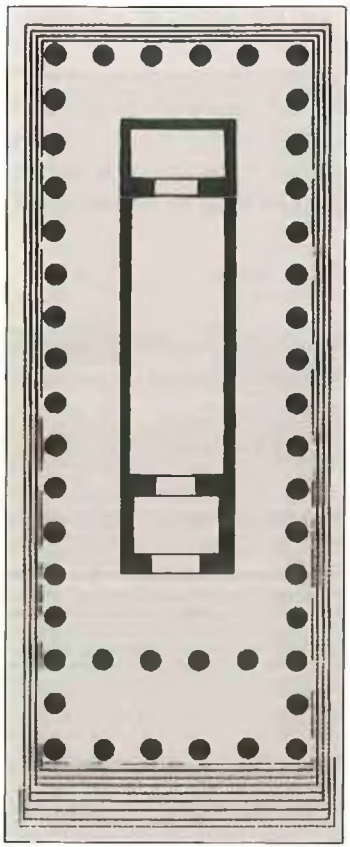

Figura 13. *Planta del templo C, Selinunte.*

Figura 14. *Templo de Hera I, Paestum.*

Figura 15. *Templo C, Selinunte.*

Selinunte destaca por albergar los restos de una serie de templos entre los cuales el denominado *Templo C*, quizá dedicado a Apolo y construido hacia el 550 a.C., es uno de los más grandes y antiguos que se conservan (fig. 15). Posee una perístasis de seis por diecisiete grandes columnas, muy distanciadas de los muros de la cella. En él, prima la fachada este, que posee una entrada monumental en la que se añade una segunda fila de columnas a modo de pórtico ante la cella, de planta profunda y alargada y con ádyton al fondo de la misma.

2.2. *Los templos jónicos arcaicos*

Los rasgos definitorios de esta tipología se fijan en este siglo. Frente a la solidez y magnificencia del estilo dórico, los monumentos construidos en Jonia y en la región oriental del Egeo ofrecen una serie de caracteres que los singularizan como son la esbeltez de los componentes, la grandiosidad del diseño y una suntuosidad decorativa, estos dos últimos heredados quizá de oriente. Edificados en mármol y no en piedra local como los edificios dóricos, consecuencia del gusto por el lujo ornamental, los elementos que definen su planta son la doble perístasis que rodea una amplia cella, a la que se acostumbra a preceder del pronaos.

Entre los principales templos cabe destacar el *Heraion de Samos*, cuya cuarta remodelación se efectúa hacia el año 537 a.C. Se trata de un grandioso edificio díptero con tres filas de columnas en sus lados menores. Su planta carece de opistodomos y muestra una alargada cella con doble columnata, al igual que el pronaos (fig. 16). El hecho de estar realizado en mármol, así como su magnificencia y la belleza de su decoración, hizo que este templo constituyera un prestigioso modelo a imitar. El *Artemision de Éfeso*, de tamaño colosal y edificado sobre cimientos más antiguos, fue subvencionado por el rey Creso de Lidia. Se trata de un templo díptero cuyos conocidos arquitectos aumentaron a tres filas el número de columnas de la perístasis por el frente principal y las prolongaron por el pronaos, produciendo al visitante la impresión de hallarse ante un bosque de columnas. Su fuste se encontraba surcado

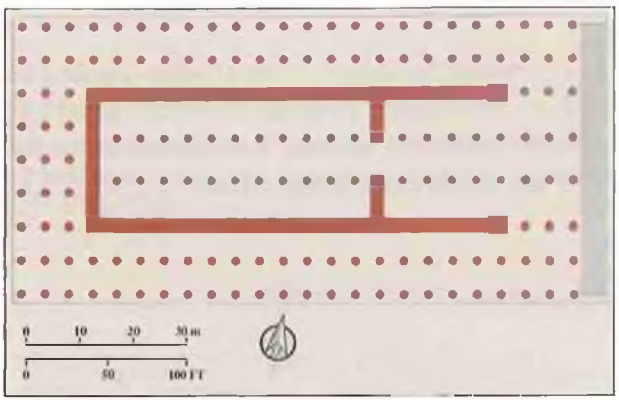

Figura 16. *Planta del Heraion, Samos.*

por estrías de arista viva dóricas y los tambores inferiores se decoraron con suntuosos relieves al estilo egipcio y mesopotámico (fig. 17).

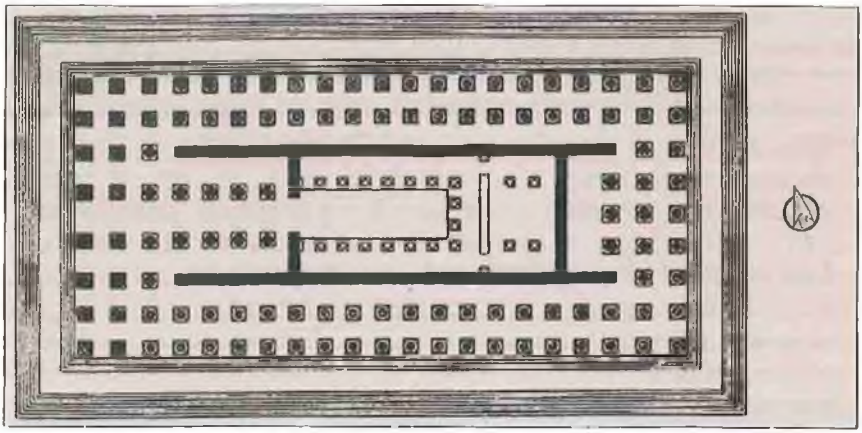

Figura 17. *Planta del Artemision, Éfeso.*

Además de estos templos merece citarse el primitivo *Templo de Apolo en Dídyma*, de mediados del siglo VI a.C., que sigue el modelo díptero y ofrece la novedad de presentar un espacio interior descubierto en el que se dispone una pequeña capilla para la imagen de culto y cuyas columnas se hallan bellamente decoradas con relieves. Otra gran obra es el *Tesoro de los Sifnios*, erigido en la Grecia continental hacia el 525 a.C., que constituye una pequeña y opulenta construcción dentro del santuario de Apolo en Delfos. Se trata de un pequeño edificio dístilo *in antis*, construido en mármol, que destaca por su excelente decoración y por el hecho de transformar las dos columnas situadas entre las antas del edificio en estatuas de mujer, denominadas cariátides.

3. El estilo dedálico y los inicios de la escultura monumental. Las imágenes votivas exentas: kouros y kore. La estatuaria del arcaismo tardío. Los comienzos del relieve arquitectónico y las imágenes funerarias

3.1. *La escultura exenta*

La figura humana siempre fue objeto de atención y de estudio por parte de de los escultores griegos. En su origen, los artífices de época arcaica parecen haberse inspirado en modelos orientales, sobre todo en los procedentes de

Siria, Fenicia y Egipto, si bien pronto crearon un estilo propio que se alejó de ellos, asimilando y helenizando su influencia. La escultura arcaica griega, como la egipcia, tiene también un número limitado de puntos de vista, casi siempre el frontal y el dorsal. Conceptual y formalmente su esquema se origina con anterioridad a esta época, asimilando alguno de los caracteres presentes en la estatuaria egipcia, si bien las imágenes griegas carecen del apoyo de la losa posterior y están totalmente liberadas del bloque pétreo por primera vez en la historia. Además, las figuras masculinas presentan una desnudez total impensable en la cultura egipcia.

Los artistas de este periodo crean sus primeras imágenes vinculadas a la necesidad religiosa, sin diferenciar nunca en ellas entre los rasgos físicos del hombre y de los dioses, si bien enseguida se sienten impulsados por la búsqueda racional del orden, la armonía y la belleza, así como por lograr en sus creaciones una expresión de vida que se aleja de la rigidez de los prototipos orientales. Mediante las innovaciones surgidas en los talleres de las distintas ciudades que competían entre sí, se llegan a concebir en menos de dos siglos imágenes de gran realismo, cuyos modelos influirán en el devenir del arte occidental hasta nuestros días.

Pese a que casi todos los originales griegos se han perdido, a excepción de los de época arcaica, las creaciones de las distintas etapas se conocen gracias a las fuentes y a las copias de época romana, que transmitieron su legado artístico. La mayoría de las escultura griegas fueron creadas para situarse al aire libre, bien fuera como hitos en las tumbas o como exvotos en los santuarios, a excepción de las imágenes divinas destinadas a albergarse en los templos. La piezas más antiguas proceden del siglo VIII a.C., si bien las de gran formato no van a aparecer hasta mediados de la siguiente centuria. El material con que se ejecutan en época arcaica es el mármol de las Cícladas y del Pentélico, empleándose herramientas de hierro en la elaboración de las tallas que sus creadores ejecutan con puntero y cincel, lo que se constata, por ejemplo, en el geométrico tratamiento del pelo durante esta etapa.

Desde finales del siglo VII a.C. y hasta el fin de las Guerras Médicas, en el año 480 a.C., se van a desarrollar dos tipos escultóricos básicos, que se corresponden con juveniles imágenes masculinas y femeninas, denominados *kouros* y *kore* respectivamente. Ambos modelos se tallan en gran cantidad y presentan caracteres genéricos estables, los cuales van evolucionando ligeramente con el paso del tiempo. Sus funciones pueden ser múltiples y su significado es incierto. Se trata de prototipos de muchachos y de doncellas que aparecen ofrendados a las diversas divinidades en todos los santuarios de las ciudades griegas del siglo VI a.C. o bien se encuentran depositados en las tumbas como monumentos funerarios, constituyendo éstas imágenes de permanencia terrenal del difunto sin que por ello tengan que representarle. No son pues retratos sino esculturas votivas y conmemorativas idealizadas, imágenes sagradas de jóvenes perfectos y atemporales, llenas de tensión y de vida, que resultan agra-

dables a los dioses. Algunas de ellas se hallan firmadas por sus autores y otras llevan el nombre del donante. Los *kouroi* representan el ideal de perfección física y de belleza efímera del efebo, compartida por mortales e inmortales, combinándose en sus rasgos el naturalismo y el idealismo. Aparecen siempre desnudos, con la cabeza alta, los ojos mirando al frente y cuya expresión facial y distribución equilibrada del peso entre ambas piernas evoluciona a medida que transcurre el tiempo (fig. 18). Las *korai* son arquetipos de lo femenino, imágenes que sobresalen por su juventud, belleza y recato, las cuales van ataviadas con bellos y policromados vestidos y portan pequeñas ofrendas a los dioses, rompiendo a través de su brazo extendido, o bien cruzado sobre el pecho, el estatismo de las imágenes masculinas.

Figura 18. *Kouros de Sunion (h. 600 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Los primeros kouroi se esculpen en las islas de Delos, Naxos y Samos. A fines del siglo VII a.C. y comienzos del siglo VI a.C. en

Figura 19. *Cleobis y Bitón (h. 600 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

el Ática y en el Peloponeso se tallan obras de gran tamaño, como los hallados en el Dípilon o en el santuario de Posidón en Sunion. Las primeras representaciones tienen un carácter cúbico y frontal y son muy rígidas y simplificadas. Presentan una geométrica anatomía en la que destaca una pronunciada división entre los músculos, además de anchos hombros, puños cerrados, pierna izquierda avanzada, rótulas muy realzadas, rostros con enormes ojos abombados, orejas con forma de voluta y largas cabelleras surcadas por líneas geométricas a la manera egipcia. Un magnífico ejemplo de ellos es el *Kouros de Sunion*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, de comienzos del siglo VI a.C., y las algo posteriores imágenes de *Cleobis y Bitón*, del Museo de Delfos (fig. 19), obras ambas de transición del estilo dedálico al arcaico caracterizadas por la gran solidez y el hieratismo de las figuras, que aún conservan la apariencia de bloque de mármol.

A medida que se avanza en el tiempo, hacia mediados de siglo, estos rígidos caracteres van cambiando, de manera que la dureza del modelado de los cuerpos se va atenuando, las clavículas aparecen ya correctamente colocadas y la expresión de los rostros es más viva gracias a la aparición de la denominada "sonrisa arcaica", como se constata en el *Kouros de Melos*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, imagen de canon más estilizado y suave modelado corporal propio del estilo de las islas griegas. En la escultura votiva del *Moscóforo*, del Museo de la Acrópolis de Atenas, se percibe un avance en el tratamiento del barbado rostro de este personaje que lleva como ofrenda un ternero y se atavía con una túnica, cuya adaptación a las formas del cuerpo permite captar claramente la evolución de su anatomía (fig. 20). De mediados de siglo es también la imagen ecuestre más antigua de Grecia, el *Jinete Rampin*, del Museo de la Acrópolis de Atenas, ofrecida

Figura 20. *El Moscóforo (h. 570 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Figura 21. *Jinete Rampin (h. 560 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

como exvoto a Atenea en su santuario de la Acrópolis ateniense. Se trata quizá de un aristócrata heroizado que porta sobre el pelo, minuciosamente labrado, la corona del vencedor (fig. 21). Su sonriente y refinado rostro rompe la rígida frontalidad con respecto a la posición de la figura del caballo, hoy perdido.

En Grecia la imagen femenina evoluciona desde las primeras representaciones, en las que se muestra completamente vestida, reflejando las modas y las diferencias locales de la vestimenta, hasta la aparición del desnudo femenino, ya en época tardía. Las *korai* reflejan el ideal femenino, que en esta cultura se identifica con el vestido y el atuendo digno. Son figuras primorosamente policromadas, cuyo color casi siempre se ha perdido, y cuya inicial sonrisa evoluciona hacia una expresión de interioridad en los ejemplares más tardíos. La disposición de las manos oscila entre el primitivo recogimiento y la futura comunicación con el espectador a través de la ofrenda.

Las más antiguas son esculturas rígidas y frontales, con ambas manos pegadas a un cuerpo sólido e indiferenciado del que anatómicamente solo resaltan los brazos y los pies, evocando las primitivas imágenes en madera o *xóana*. Entre sus principales ejemplos está la *Dama de Auxerre*, obra procedente de la isla de Delos que se guarda en el Museo del Louvre de París (fig. 22). Se trata de una pequeña imagen, tallada hacia mediados del siglo VII a.C. en piedra caliza con policromía perdida. Su cuerpo, cuya mano derecha cruza sobre el pecho, se viste con un peplo, decorado con grecas incisas, y un corto manto, y su escalonado peinado evoca los tocados del arte egipcio. Merece destacarse también la *Hera de Samos*, del mismo museo, imagen cilíndrica de gran tamaño y efecto mayestático hallada en el templo de esta isla. Resaltan los pliegues en diagonal del *himation*, o manto, que contrastan con los verticales del *khiton*, o túnica, con que se viste a la manera jonia, adaptándose ambas prendas como una segunda piel a su cuerpo (fig. 23).

Figura 22. *Dama de Auxerre (h. 650 a.C.), París, Museo del Louvre.*

Figura 23. *Hera de Samos (h. 570 a.C.), París, Museo del Louvre.*

Figura 24. *Kore Del Peplo (h. 530 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

Entre todos los ejemplares existentes las imágenes áticas, halladas en el santuario de Atenea de la Acrópolis de Atenas, las procedentes de Jonia y el Peloponeso sobresalen por su belleza y perfección. Mención especial merece la *Kore del Peplo,* del Museo de la Acrópolis de Atenas (fig. 24), imagen oferente creada hacia el año 530 a.C. que guarda restos de policromía. Muestra un grato rostro sonriente, enmarcado ya por suaves trenzas onduladas que caen sobre los hombros, y está ataviada con un severo peplo de lana, colocado sobre el chitón, que cubre su cuerpo sin por ello ocultar las formas.

3.2. *La estatuaria del arcaismo tardío*

Durante el arcaico final se producen cambios importantes, como el de la moda del peinado y la consecución de una postura más relajada y natural. El tra-

Figura 25. *Kouros de Anavyssos (h. 530 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

tamiento realista de la anatomía humana va a dar paso al inicio de una nueva fase escultórica, cuyas mejores obras se producirán a lo largo del siglo V a.C. En el *Kouros de Anavyssos*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, se suavizan las agudas divisiones musculares y surgen marcadas curvas corporales, si bien todavía el pelo no es corto (fig. 25).

En la última década del siglo VI a.C. se expresa la interioridad humana en imágenes como la *Estatua funeraria de Aristódico,* del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, que precede al ideal de belleza del siglo V a.C.

Estilísticamente las *korai* muestran una evolución similar a las imágenes masculinas. En el último cuarto del siglo VI a.C. se impone el rico atuendo jónico, decorado con preciosos y ricos motivos. Las obras presentan un excelente modelado, una notable variedad de expresiones y un gran refinamiento en cuanto al peinado y a los adornos. Entre los numerosos ejemplos que se albergan en el Museo de la Acrópolis de Atenas citaremos la *Kore 675*, de amplia sonrisa que aparece ataviada con un lujoso y preciosista atuendo policromado, y la *Kore 674*, de grandes ojos oblicuos y expresión introvertida, que se halla vestida con un rico himation jónico, de gran valor ornamental, que conserva restos de policromía (fig. 26). De las últimas esculturas de este siglo la más célebre es la *Kore de Eutidyco*, ya de comienzos del siglo V a.C., cuyo rostro, de aspecto serio y concentrado, es obra de un escultor preclásico que le dota de un nuevo espíritu de mayor vigor y profundidad expresiva (fig. 27).

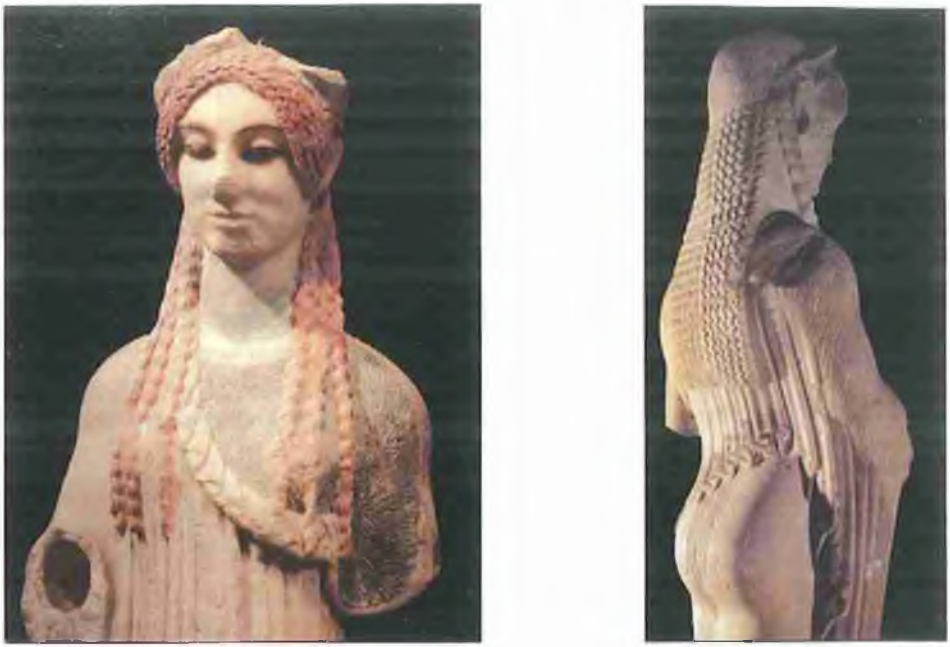

Figura 26. *Kore 674 (h. 510 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

Figura 27. *Kore de Eutidyco (h. 490 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

3.3. *La escultura arquitectónica*

Los mitos encuentran en la arquitectura de los santuarios un lugar idóneo para desarrollarse, preferentemente en los de los grandes recintos panhelénicos como Delfos. En sus templos y tesoros se esculpen en piedra escenas en relieve que se sitúan en los espacios libres del arquitrabe y entre la cubierta del edificio, especialmente en las metopas de los templos dóricos, en los frisos corridos de los templos jónicos y en los frontones de ambos estilos. El triangular relieve de la Puerta de los Leones de Micenas, enmarcado entre los elementos estructurales del muro y del dintel, es el referente más inmediato del futuro tímpano tallado de los templos griegos. Además de estas imágenes arquitectónicas se crearon figuras exentas de terracota para ubicarse en los extremos y en la cúspide del frontón e imágenes femeninas con función de columna, como las del Tesoro de los Sifnios, en Delfos.

Para tapar todos los huecos estructurales del templo se emplearon en un comienzo placas de cerámica decorada, que derivaron en la colocación de otras de piedra con figuras talladas en el espacio correspondiente a las metopas del arquitrabe dórico. Además se tallaron esculturas en altorrelieve en el frontón para que destacaran sobre su fondo liso, estando todas ellas ensambladas con la estructura arquitectónica pero sin perder su propia entidad escultórica. En el caso del frontón surge la necesidad de adaptación de las imágenes a su espacio triangular, cuyo tamaño disminuye en los extremos laterales, por lo que las figuras erguidas se disponen en el centro mientras que las arrodilladas o tumbadas ocupan los ángulos. En un comienzo son inmensas tallas que en ocasiones rebosan el marco arquitectónico, si bien posteriormente logran amoldarse a él. La evolución temática discurre desde los monstruos sagrados o los grandes animales afrontados, de origen oriental, a los temas míticos o heroicos, esculpiéndose en ocasiones agresivas escenas bélicas como un episodio aceptado por los dioses, quienes justifican el empleo de la violencia en enfrentamientos guerreros a lo largo de la historia.

Los primeros intentos decorativos aparecen en los templos dóricos de finales del siglo VII a.C. y comienzos del siglo VI a.C., cuyos frontones muestran importantes distorsiones en la escala de las figuras y falta de coordinación entre ellas. Para poder adaptarlas a las esquinas los escultores de este periodo recurren a narrar temas que, por su naturaleza, encajan mejor en las simétricas composiciones. En ellos participan monstruos fantásticos y apotropaicos o bien personajes sentados o tumbados, como sucede en el frontón del *Hekatompedon* de la Acrópolis de Atenas, de hacia el 560 a.C. En una de las esquinas del frontón de este templo aparece Heracles luchando con una criatura ictiomorfa, quizá Tritón o Nereo, y en la otra un polícromo ser híbrido formado por tres torsos humanos que finalizan en una gran cola de serpiente (fig. 28). En el centro del *Templo de Artemis*, en Corfú, y enmarcada simétricamente por dos grandes leones se talla a Medusa, la Gorgona mortal, que corre con sus

hijos Pegaso y Crisaor, esculpidos ambos a diferente escala que ella.

De finales del siglo VI a.C. son las magníficas imágenes del jónico *Tesoro de los Sifnios*, del panhelénico santuario de Delfos, erigido por los habitantes de la isla de Sifnos. Las figuras, policromadas, se alojan en el frontón, el friso, y en el pórtico columnado, siendo todas ellas de gran calidad plástica. La técnica de relieve se emplea en el friso y el bulto redondo en los soportes y en los frontones. En el trasero, Apolo y Heracles luchan por el trípode del oráculo de Delfos ante una gran imagen de Zeus, situado en el centro de la composición (fig. 29). En los frisos se relatan episodios mitológicos, como la asamblea de dioses, presidida también por Zeus, en la que participan Ares, Afrodita, Ártemis, Apolo y otros dioses, que hablan animadamente. En el friso norte se representa con gran dinamismo la Batalla de los Dioses y los Gigantes, o

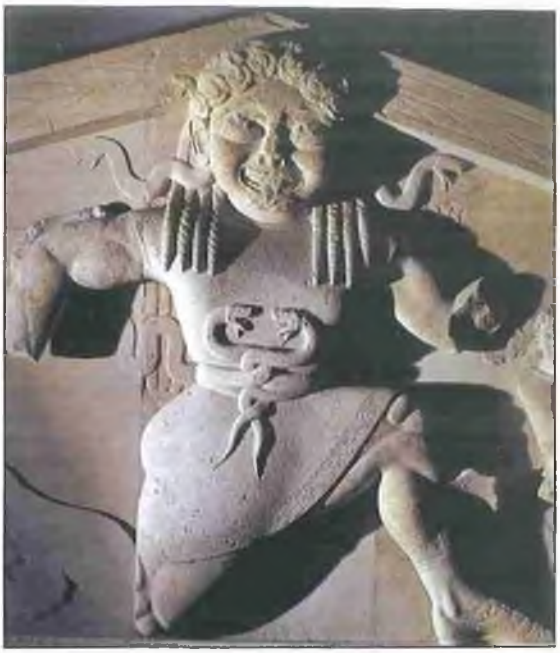

Figura 28. *Decoración escultórica del frontón oeste del Templo de Ártemis, Corfú. (Inicios s. VI a.C.).*

Figura 29. *Decoración escultórica del frontón este del Tesoro de los Sifnios Delfos (h. 525 a.C.).*

Gigantomaquia, en la que Apolo y Ártemis luchan contra tres de estos seres armados como hoplitas. Se trata de imágenes condensadas y expresivas que se superponen desde un primer plano hacia el fondo, para dar sensación de profundidad a la escena.

También merecen mencionarse las esculturas de la última fase del arcaismo y de comienzos del siglo V a.C. del *Templo de Afaia*, diosa local de la isla de Egina, dispuestas en ambos frontones formando complejas y dramáticas escenas alusivas a dos fases de la guerra de Troya, en las que Atenea preside la acción entre ambas facciones. Las figuras, dispuestas de manera simétrica y decreciente, componen un equilibrado y ordenado conjunto ornamental. En el frontón oeste, más primitivo, sobresale la esquemática figura del *Guerrero caído con gorro frigio*. Pese al dramatismo de la acción, los participantes en dicha contienda aparecen sonriendo. En el frontón este, ya del momento de transición hacia la etapa clásica, destacan las imágenes del *Guerrero moribundo* y de *Heracles*, personajes ambos de gran fuerza dramática que ilustran la épica de Homero (fig. 30). Estas figuras son menos rígidas, se sitúan en un espacio más libre y en ellas el movimiento y la tensión muscular están magníficamente tratados.

Figura 30. *Decoración escultórica del frontón oeste del Templo de Afaia en Egina (h. 490-480 a.C.).*

3.4. *El relieve funerario*

Las largas y estrechas estelas de las necrópolis, dispuestas sobre basa y coronadas por esfinges protectoras, señalan la tumba de los difuntos opulentos en época arcaica. En ocasiones estas estelas llevan inscrito el nombre del finado, e incluso del artista. A finales del siglo VI a.C. estos hitos conmemorativos se simplifican sensiblemente y adoptan la forma de una losa rematada en forma de palmenta, de influencia jónica, en la que se talla en bajorrelieve la imagen del difunto. Entre ellos merece citarse la denominada *Estela del corredor de Maratón*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, en la que aparece un joven corriendo desnudo con casco de hoplita, y la *Estela de Aristión*, del mismo museo, obra ejecutada por Aristocles a finales de siglo en la que se muestra a un hoplita apoyado en su lanza (fig. 31). Esta polícroma representación de un soldado barbado constituye un perfecto estudio de las proporciones. En ella se superan los antiguos convencionalismos egipcios en la manera de representar las dos manos y los dos pies izquierdos, tallándose cuidadosamente las suaves superficies del cuerpo y del peinado así como la fina túnica que lleva bajo la coraza.

Figura 31. *Estela de Aristión (h. 520-510 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

4. La cerámica arcaica: formas, decoración y función. Los vasos áticos de figuras negras y de figuras rojas

Los artistas griegos se expresan con tipos que forman un repertorio estable, bien sea en la arquitectura, la escultura o la cerámica. Esta última constituye un género artístico en que se reflejan antes y mejor que en el resto de las artes figurativas los nuevos cambios de

estilo como, por ejemplo, el incipiente movimiento de las figuras o el escorzo. La pintura de esta etapa es sobre vasos, pese a que también existió sobre murales y sobre tabla sin que haya pervivido. La evolución estilística de los numerosísimos vasos existentes puede seguirse con gran precisión gracias a los trabajos iniciados por John Beazley en 1910 y a los estudios posteriores de numerosos investigadores.

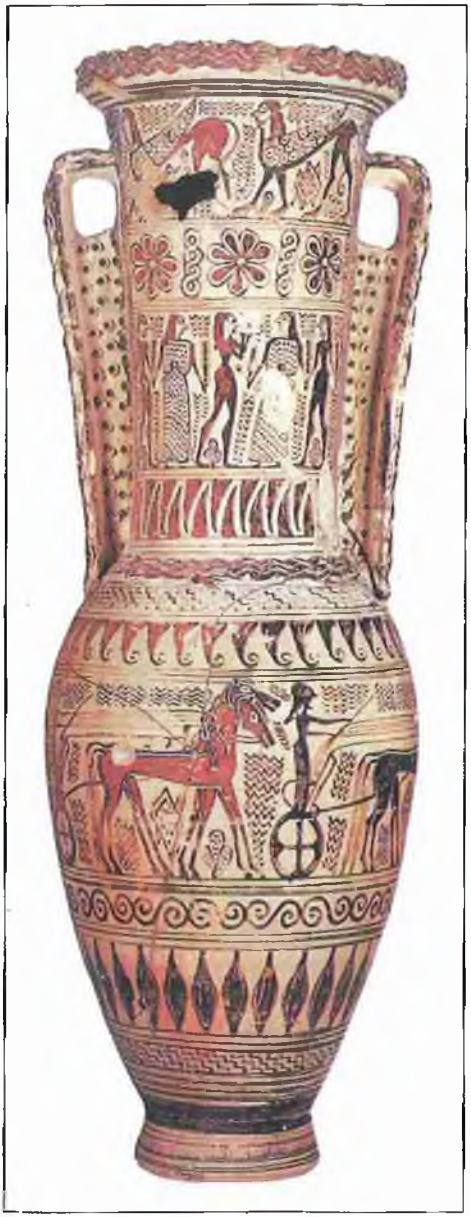

Figura 32. *Lutróforo protoático (h. 700 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Tras la desaparición del estilo geométrico y orientalizante surge otro nuevo conocido con el nombre de Protoático, por preceder al desarrollo de los futuros vasos atenienses del arcaismo (fig. 32). En él se manifiestan cambios en la forma y en la decoración de las vasijas, como narraciones de mitos y leyendas griegas y frisos de animales afrontados, estos últimos procedentes del repertorio oriental.

La cerámica del arcaismo se fabrica en muchas ciudades griegas, preferentemente en los talleres de Corinto y de Atenas, y se destina tanto al uso local como a la exportación. Se trata de mercancías muy valoradas y demandadas por su carácter altamente individual, especialmente en Etruria donde llegaron a utilizarse como ofrendas funerarias. Con el paso del tiempo el inicial e influyente estilo miniaturista corintio pierde competitividad frente al intelectual, ordenado y apreciado estilo ateniense, cuyas primeras producciones todavía se ven influenciadas por él si bien pronto acaban desplazándole para siempre. Los ceramistas atenienses compiten por modelar vasos perfectos, formados por partes claramente definidas y proporcionables, los cuales, en ocasiones, suelen aparecen firmados por el alfarero y por el pintor. Un ejemplo es el famoso fragmento decorado con *Los juegos de Patroclo*, según consta

en la inscripción, que se guarda en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, en el que se conserva la firma de Sófilos, el primer pintor griego conocido. Las formas de los recipientes son numerosas y varían ligeramente a medida que transcurren los años, siendo todos ellos de menor tamaño que los de la etapa precedente al perder la función de monumentos funerarios. Destacan, entre otras, el ánfora, la crátera, la copa, el lécito, la hidria, el aríbalo y el kilix, cuya estructura y decoración están siempre adaptadas a su función. Su destino consistía en servir de ofrendas a los dioses en los templos y a los muertos en las tumbas. Además se emplearon como regalos de boda o se usaron como joyeros femeninos, sirviendo también para mezclar el agua y el vino en el simposio o para contener el aceite perfumado de los atletas.

La cerámica arcaica se decoró básicamente con dos colores, el rojo y el negro, y con la figura humana como principal tema. En las escenas predomina el dibujo sobre el color, empleándose una gama muy limitada en la que sobresale el negro brillante junto al color natural de la arcilla. En ellas prevalece una cierta policromía sobre la monocromía del periodo geométrico, añadiéndose ahora los tonos blanco y púrpura, empleados ya en algunos vasos de estilo orientalizante. El trazo decorativo debía ser preciso y rápido, sin posibilidad de corrección. Se abandona ahora la composición de escenas en franjas para proyectarlas sobre una superficie plana, que se superpone a la curvatura del vaso, en la que se dibujan unas imágenes que suelen combinar la tradicional vista de frente y de perfil. El patrón decorativo básico se construye con el cuerpo humano masculino como prototipo, al que se añaden atributos específicos y gestos que ayudan a identificar y diferenciar a los personajes y a comprender el significado de las escenas en las que participan. Los temas están basados en la leyenda heroica y mitológica y en imágenes conceptuadas habitualmente como de la vida cotidiana, si bien en Grecia el sustrato mítico se manifiesta muchas veces bajo la apariencia real, complicando su identificación, salvo que se cuente con inscripciones que clarifiquen su significado y relaten la acción.

Técnicamente, tras modelar y pintar el vaso éste se introducía en el horno para pasar por tres fases antes de que finalizara la cocción: una primera, dentro de una atmósfera oxidante, en la que las partes barnizadas y las reservadas sin barniz se volvían rojas; una segunda fase, de cochura reductora, donde se enhornaba el vaso en una atmósfera de humo para ennegrecerle; y una última fase en la que se volvían a oxidar las partes reservadas, mientras que la zona cubierta con barniz permanecía negra. Este largo proceso requería gran pericia, ya que podían surgir defectos si no se controlaba adecuadamente la entrada de aire y la temperatura del horno.

En Grecia los ceramistas tuvieron gran prestigio hasta aproximadamente el año 475 a.C., fecha en la que este género comienza a decaer. A partir de este momento la pintura de vasos se convirtió en un arte menor, ya que la profundidad y el modelado de las imágenes estaba fuera de sus recursos técnicos, lo que no sucedía en la pintura mural.

4.1. *La técnica de figuras negras*

En la época arcaica existen dos estilos cerámicos: el de figuras negras y el de figuras rojas. En el primero los ejemplares se fabricaron conforme a una técnica introducida por los alfares corintios que pronto adoptaron los talleres atenienses, acabando éstos con su orientalizante estilo. En la técnica de figuras negras las imágenes aparecen silucteadas en negro y barnizadas sobre el fondo rojo de la arcilla, que se deja sin pintar (fig. 33). El pintor dibuja su contorno y los detalles interiores mediante un estilete metálico muy fino, con el que rasca la pintura negra del interior del motivo decorativo para sacar a la luz el fondo de color rojo de la arcilla. A esta dualidad tonal en ocasiones se agregaban los colores blanco y púrpura con objeto de resaltar determinados aspectos de la imagen.

Figura 33. *Copa de Exequias (h. 550 a.C.), Munich, Museo de Arte Antiguo.*

Figura 34. *Vaso François (h. 570 a.C.), Florencia, Museo Arqueológico.*

Entre los miles de ejemplares guardados en los museos de todo el mundo citaremos el espectacular *Vaso François*, grandiosa y proporcionada crátera de volutas creada hacia el 570 a.C. que fue hallada en una tumba etrusca de Chiusi y que se guarda en el Museo Arqueológico de Florencia (fig. 34). Firmada por Ergótimos y Klitias, presenta una miniaturista decoración, dividida aún en registros, con motivos geo-

métricos de rayos y palmetas en la base y las asas. Pese a estos arcaizantes rasgos las doscientas setenta figuras que lo decoran comienzan a superponerse ya en profundidad, participando en descriptivos relatos míticos como las bodas de Tetis y Peleo, la muerte de Aquiles y las carreras de carros en los funerales de Patroclo o la Centauromaquia. Al gran pintor y alfarero Exequias, que trabaja en la segunda mitad del siglo VI a.C. pertenecen dos magníficas obras. La primera es una copa en la que aparece el dios *Dioniso en un barco*, hallada en Vulci y guardada en el Staatliche Antikensammlungen de Múnich. En ella se alberga una dinámica, simbólica y adaptada composición circular en la que el dios del vino reposa en el mástil del barco junto a una parra, rodeado por los piratas, transformado en delfines, que le habían secuestrado para venderlo como esclavo. La segunda es el ánfora con la escena de *Aquiles y Ayax jugando*, del Museo Vaticano de Roma, en la que la masa de las convergentes figuras, ataviadas con mantos y armaduras decoradas con minuciosos detalles, se contrapone con las divergentes lanzas apoyadas sobre sus hombros (fig. 35).

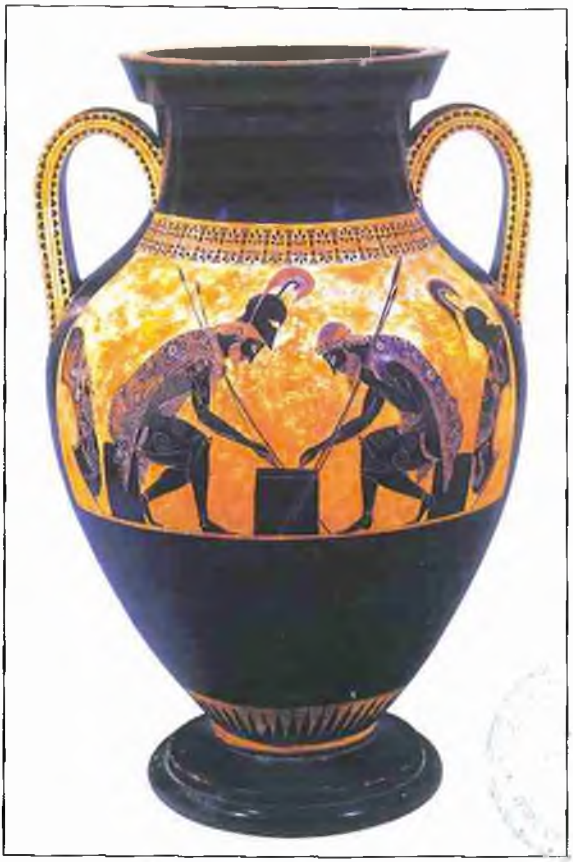

Figura 35. *Ánfora de Exéquias (h. 550-530 a.C.), Roma, Museos Vaticanos.*

Otro destacado artífice es el Pintor de Amasis, quien posiblemente aúna los oficios de alfarero y pintor durante la segunda mitad del mismo siglo. Amasis introduce novedades como las asas de sección cuadrada, la ancha banda radiada del pie del vaso y las figuras se que se expanden sobre el fondo, siendo el cortejo dionisíaco su tema preferido. Por último haremos referencia a una destacada obra, que se guarda en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, creada en dicho siglo. Se trata de la *Crátera con Aquiles recibiendo las armas*, del Pintor de Londres, cuyas monumentales figuras pertenecen al aristocrático mundo de la epopeya y del mito. En una de las escenas se representa al héroe desnudo ante su madre Tetis y las Nereidas, mientras que en la

otra aparece un cortejo dionisíaco, tema surgido en la Atenas del siglo VI a.C. que será muy popular posteriormente. En esta obra el tono épico y sosegado del ideal heroico del aristócrata ateniense se contrapone con el dinamismo del salvaje del mundo del los sátiros.

Pese al paulatino abandono de la técnica de figuras negras durante este siglo, algunos vasos especiales, como las ánforas trofeo panatenaicas, se continuarán fabricando con ella, incluso durante le siglo IV a.C., lo que subraya la importancia que este tipo de decoración cerámica tuvo en el ámbito artístico griego.

4.2. *La técnica de figuras rojas*

Hacia el año 530 a.C. la técnica de figuras negras comienza a agotarse, apareciendo algunos ensayos cerámicos, como la difícil combinación de figuras negras y rojas en un mismo recipiente y la creación de vasos de fondo

Figura 36 a y 36 b. *Ánfora bilingüe de Andócides y Psiax (h. 520-510 a.C.), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

blanco, los cuales permiten dibujar sobre un delicado engobe claro el tema decorativo empleando uno o varios tonos. Un excelente ejemplo de la técnica mixta de figuras rojas y negras es el *Ánfora bilingüe*, ejemplar de finales de siglo, fabricado por Andócides y Psiax, guardado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En él se pintan dos escenas alusivas a los dioses Apolo y Dioniso, quienes compartían el santuario de Delfos. La de figuras negras muestra a Dioniso, de cuyo cuerpo brotan ramas de hiedra, símbolo de la vegetación que nunca se marchita, acompañado de su séquito de ménades y sátiros. En la escena decorada con figuras rojas Apolo toca la lira entre su hermana Ártemis y su madre Leto, a cuyo lado aparece Ares armado como un hoplita (figs. 36 a y b). El diseño en el que participa este dios, símbolo de la juventud, la razón, la armonía y la vida, se opone al de Dioniso, alegoría de la locura, la sinrazón y la muerte.

Tras estos intentos intermedios la técnica que finalmente va a triunfar y popularizarse se corresponde con la fabricación de los denominados vasos de figuras rojas. En ellos se invierte la manera de plasmar las imágenes, dejándolas sin pintar, en el color rojo de la arcilla, mientras que el fondo del vaso se cubre de barniz negro. De esta forma, las figuras resultan ahora más reales al dibujarse todos sus detalles mediante una línea de barniz ejecutada con un fino pincel, en vez de grabarse éstos, como sucede en las figuras negras. Esta nueva técnica permite ganar en rapidez y precisión respecto a la anterior. Desde el punto de vista tonal se introduce en los diseños la gama cromática blanca. Durante la primera fase, entre el 520 y el 500 a.C., la narración es, ante todo, épica, ensayándose tímidamente el escorzo de las figuras, cuyo giro de cabeza tarda en lograrse. A fines de la misma se inicia el sombreado, evolucionando el dibujo de contornos lineales hacia la visión pictórica. La forma del kýlix, o copa con asas, se desarrolla al máximo, especializándose sus fabricantes con respecto a los que crean el resto de las formas.

Se trata, pues, de un momento de eclosión artística en el que destacan pintores como Eufronios y Euthymides. El primero emplea un estilo monumental en el que las imágenes se singularizan por el empleo del escorzo y por su exagerada musculatura, como puede verse en la crátera del Museo del Louvre en la que se representa la *Lucha de Heracles y Anteo*. En *Retirando a Sarpedón del campo de batalla*, kilix-crátera del Museo Metropolitano de Nueva York, se aborda el entierro de este guerrero troyano, hijo de Zeus, efectuado por Hipnos y Tánatos en presencia de Hermes (fig. 37). La escena se acompaña de lineales inscripciones que ayudan a ubicar espacialmente a las figuras, cuyo excelente tratamiento evoca el modelado y la expresividad de los personajes esculpidos en el frontón de Egina. Las obras del segundo pintor, Euthymides, resultan también innovadoras en cuanto al empleo del escorzo y de la perspectiva, destacando su *Ánfora*, del Staatliche Antikensammlungen de Munich, en una de cuyas escenas aparece Héctor colocándose su armadura en presencia de sus padres Príamo y Hécuba. Tras esta primera etapa de consolidación

de la técnica de figuras rojas la fabricación de este tipo de vasos continúa su andadura a lo largo del siglo v a.C., algunos de cuyos más significativos ejemplares analizaremos en el siguiente tema.

Figura 37. *Crátera de Eufronios (h. 510-500 a.C.), París, Museo del Louvre.*

Tema 5

EL ARTE DE LA GRECIA CLÁSICA

Cruz Martínez de la Torre

ESQUEMA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN
1. La transición del arcaismo al clasicismo.
2. Los templos de la segunda mitad del siglo v a.C.: La Acrópolis de Atenas y el Partenón. Otros edificios la Acrópolis ateniense.
   2.1. La Acrópolis de Atenas.
   2.2. El Partenón.
   2.3. Otros edificios de la Acrópolis de Atenas.
3. La arquitectura doméstica y defensiva.
4. Los inicios de la escultura clásica: los primeros ejemplares exentos. La escultura arquitectónica.
   4.1. Las imágenes exentas.
   4.2. La escultura arquitectónica.
5. El clasicismo escultórico: la obra de Fidias y las imágenes de la Atenas de Pericles. Otros maestros del clasicismo. La decoración en relieve.
   5.1. La obra de Fidias.
   5.2. Otros maestros del clasicismo.
   5.3. La decoración en relieve.
6. La pintura. La cerámica: el apogeo de la técnica de figuras rojas y los vasos áticos de fondo blanco.
   6.1. La pintura.
   6.2. La cerámica.

Introducción

La etapa de transición entre el periodo arcaico y el clasicismo pleno, que coincide aproximadamente con la primera mitad del siglo v a.C., se corresponde con el momento de mayor auge militar, político y económico de la historia

de Grecia, así como con el más democrático de su historia. Se trata de una época de imperialismo político y de gran expansión comercial, lo que redunda en la difusión por el Mediterráneo de la imagen política y cultural de Atenas. Tras las victorias contra los persas en el 480-479 a.C. esta ciudad organizó una alianza de *poleis* jónicas contra los invasores, conocida con el nombre de Liga Délica. Dicha confederación de ciudades, creada para luchar contra los persas y asegurar el futuro de los asentamientos griegos de Oriente, acabó transformándose en un auténtico imperio ateniense al trasladar Pericles entre el 455 y 454 a.C. su tesoro desde Delos a Atenas. Con posterioridad, en el año 449 a.C. se firma la paz de Calias entre atenienses y persas, quedándose Atenas con el tesoro de la Liga con el pretexto de garantizar su seguridad. Poco después Pericles propone utilizar los tributos destinados a la protección militar de los confederados para la reconstrucción de la Acrópolis, argumentando que Atenas aseguraba a los aliados su defensa. Su ambicioso programa constructivo, del que nos informan las fuentes literarias, incluía, además de la reconstrucción de la Acrópolis, la construcción de otra serie de monumentos dentro y fuera de esta urbe. La etapa acontecida en Atenas durante los años del gobierno de Pericles es lo que se conoce como Estilo Clásico, o edad de oro del arte griego.

1. La transición del arcaismo al clasicismo

La transición artística desde el arcaismo al clasicismo, época más rica en recursos artísticos que la etapa anterior, tiene lugar entre los años 500 y 490 a.C., momento tras el cual se inicia la primera fase del periodo clásico, que

Figura 1. *Templo de Aphaia, Egina.*

discurre entre el 480 y el 450 a. C. aproximadamente. Es entre estas fechas cuando se desarrolla el denominado Estilo Severo, el cual finaliza en la época clásica plena, datable entre los años 450 y el 420 a.C.

En el terreno arquitectónico destacan dos importantes templos en los que culmina el proceso de configuración de los elementos básicos del templo dórico iniciado en el arcaismo, cuya definición del modelo concluye en la época clásica. El primero de ellos es el *Templo de Aphaia,* que se erige en la isla de Egina a comienzos de dicho siglo, cuyos habitantes dedican una bella y pequeña construcción, ejecutada en piedra caliza estucada y pintada, a esta divinidad local (fig. 1). Se trata de un edificio exástilo y períptero, de seis por doce esbeltas y elegantes columnas cuyos capiteles no son tan pesados ni aplastados como los de los templos de la etapa precedente, en el que se perfecciona el sistema de proporciones. La cella se encuentra dividida en tres naves de diferente anchura mediante dos filas de columnas superpuestas en altura, cuya función es más decorativa que sustentante. Esta zona está precedida por un pronaos y en la parte opuesta a él se sitúa el opistodomos, ambos con columnas *in antis*. En las bellas esculturas que decoran ambos frontones, hoy en la Gliptoteca de Munich, tiene lugar el tránsito del estilo arcaico al estilo severo.

Otro edificio de este momento de transición es el *Templo de Zeus,* en Olimpia, construido entre los años 470 y 456 a.C. por el arquitecto Libón de Elis con unas dimensiones cuatro veces superiores a las del templo de Egina (fig. 2). Se trata de un sólido y canónico edificio hexástilo y períptero, de seis por trece columnas, cuyo pronaos y opistodomos cuentan con dos columnas *in antis*. El material con que fue construido, piedra local estucada con polvo de mármol de Paros, contrasta con el mármol empleado en las bellas esculturas con que el edificio se decora. En el interior de la cella se dispuso un doble piso de columnas dóricas, cuya galería superior, situada sobre las estrechas naves laterales, permitía la contemplación de la gran imagen sedente de Zeus, esculpida por Fidias, que se encontraba situada en la ancha nave central. Este templo se proyectó siguiendo un sistema ideal y unitario de proporciones en el que las par-

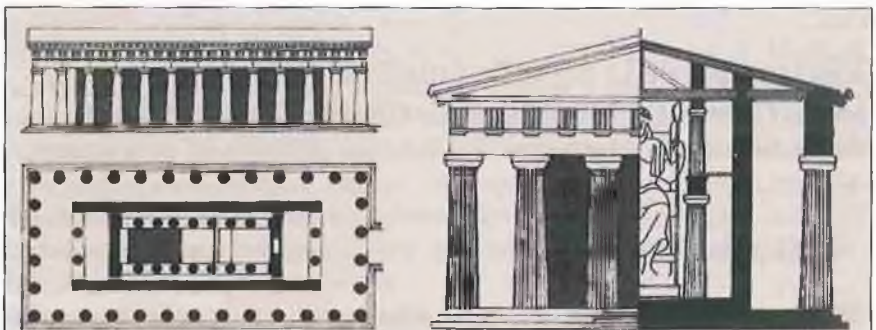

Figura 2. *Planta y alzado del templo de Zeus, Olimpia.*

tes se supeditan al todo, incluyéndose en él una serie de correcciones ópticas que mejoranban su percepción visual y evitaban la sensación de pesadez característica de las construcciones anteriores. La influencia del modelo de Olimpia se deja sentir en la Magna Grecia en el Templo de Posidón, en Paestum (fig. 3), y en el Templo E de Selinunte, cuyas proporciones, plantas y forma siguen los preceptos básicos imperantes en la Grecia Continental.

Figura 3. *Templo de Posidón, Paestum.*

2. Los templos de la segunda mitad del siglo V a.C.: La Acrópolis de Atenas y el Partenón. Otros edificios de la Acrópolis ateniense

2.1. *La Acrópolis de Atenas*

El promontorio de la Acrópolis de Atenas fue, desde la época arcaica, el punto neurálgico de la ciudad y un lugar sacro en el que habían acontecido, según la tradición, algunos de los principales sucesos de la mitología griega

(fig. 4). Si bien su ocupación es muy anterior a esta época, en el s iglo VI a.C. contaba ya con santuarios e imagen de culto, construyéndose hacia mediados del mismo el primer templo a su diosa, el *Hekatómpedon*, así como otro templo algo posterior, posiblemente dedicado a Atenea Polias, diosa protectora de la ciudad, cuya planta es la única que se conserva de la segunda mitad de este siglo.

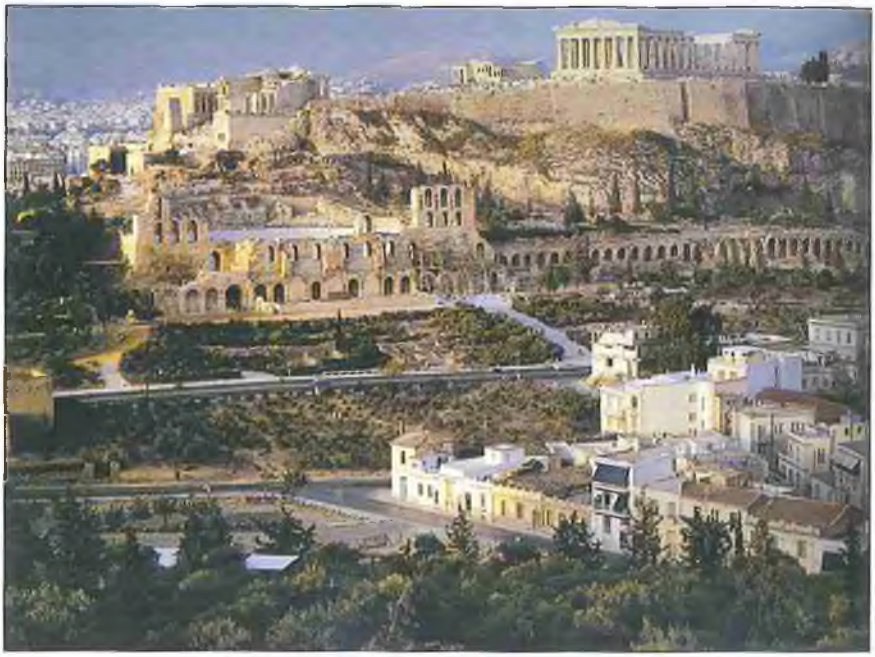

Figura 4. *Acrópolis de Atenas*.

Cuando los persas la asaltaron e incendiaron en el año 480 a.C. destruyeron este gran templo arcaico, el Prepartenón o Partenón Viejo, el primero concebido en mármol blanco del Pentélico, que estaba aún en construcción. En los años siguientes a dicha invasión en Atenas hubo poca actividad constructiva y las obras ejecutadas se centraron en el Ágora y en los trabajos de limpieza de la Acrópolis, enterrándose sus sagradas ofrendas y habilitando para el culto algunas zonas. Distintas partes del mencionado templo se utilizaron en la reconstrucción de las murallas perimetrales como testigos de la barbarie persa, completándose en tiempos de Pericles la parte norte y sur de las mismas. Hacia el año 449 a.C. los atenienses se replantearon reconstruir el lugar, iniciando un ambicioso programa arquitectónico que llevará a cabo Pericles junto con Fidias, a quien encarga la supervisión de todos sus proyectos artísticos. Los nuevos templos y sus imágenes, construidos con el dinero de la Liga Délica, se situaron sobre los cimientos sagrados de los anteriores edificios. En la actualidad se ha perdido parte de estas nuevas estructuras, aunque se las conoce a

través de las excavaciones efectuadas en el lugar. El primer monumento que se comenzó a construir en la Acrópolis fue el Partenón, seguido de los Propíleos, del templo de Atenea Niké y del Erecteion, edificio cuya construcción finaliza hacia el 406 a.C. tras la muerte de este gobernante.

2.2. *El Partenón*

Fidias, como supervisor de las obras, inició en el año 448 a.C., junto con los arquitectos Ictinos y Calícrates, la construcción del principal edificio de la Acrópolis, El Partenón, destinado a albergar la espectacular imagen rubia de Atenea Parthenos, esculpida por él. Construido sobre las ruinas del Prepartenón, esta construcción, según algunos investigadores, parece que no fue estrictamente un templo, sino un gran exvoto ofrecido por la urbe de Atenas a su diosa para albergar su estatua criselefantina, que constituía parte del tesoro de la ciudad. Su actual nombre aparece citado en el siglo IV a.C. por Demóstenes, cuando la denominación de *parthenon,* o sala de las vírgenes dada al opistodomos, sustituye al anterior. Las ideas básicas del proyecto las aporta Ictinos, mientras que a Calícrates se le atribuye la realización de la parte jónica del edificio.

La construcción se sitúa en un emplazamiento privilegiado, sobre los cimientos de los recintos que guardaban los tesoros ofrecidos en el primitivo templo de Atenea, dominando majestuosamente el espacio situado por encima de la ciudad y de la llanura circundante. El proceso de edificación duró casi diez años, hasta el 438 a.C., si bien su decoración escultórica se terminó en el año 432 a.C. La brevedad de su construcción implicó una perfecta organización del trabajo desde el arranque de los bloques de mármol, procedentes de las canteras del monte Pentélico, hasta su terminación a pie de obra en la Acrópolis. Pese a su óptimo emplazamiento nunca gozó de una perspectiva idónea para su contemplación, ni tampoco de relación con el resto de los edificios, obteniéndose una visión de conjunto gracias a la suma de visiones fragmentadas. Considerado como una unidad plástica cerrada en sí misma, en su ordenación no interfirieren para nada los monumentos vecinos ni la abundancia de ofrendas y exvotos que se hallaban ubicados alrededor, al estar organizado el espacio de la Acrópolis de acuerdo con un criterio sagrado y no conforme a un trazado de simetría y orden.

El Partenón fue diseñado en estilo dórico y construido totalmente con mármol del pentélico policromado, al igual que las esculturas con que se decoró. Es un edificio octástilo, períptero y con doble pórtico hexástilo. Tiene ocho columnas en las fachadas principales y dieciséis en las laterales, frente a la tradicional estructura de seis por trece columnas de los anteriores templos de Zeus de Olimpia y del Prepartenón (figs. 5 a y 5 b). La ampliación del número de columnas y el considerable aumento del tamaño de la cella, destinada a albergar la colosal estatua criselefantina de Atenea Parthenos, de doce metros

Figura 5. a) *El Partenón, Atenas.*

de altura, denotan un nuevo sentido espacial que aparejа una disminución de la anchura del pasillo existente entre las columnas y el muro. El edificio cuenta con una doble columnata en el interior de la naos, que se cierra en la parte posterior de la nave central a modo de nicho para albergar mejor la imagen de la diosa, ubicada sobre un basamento monumental. Sus dimensiones no fueron mucho mayores que las del templo de Zeus de Olimpia, si bien debió parecerlo tanto por su innovador diseño como por las sutiles modificaciones introducidas en los distintos componentes el orden dórico utilizado. Para lograr la perfecta conjunción de las nuevas proporciones del interior y del exterior del edificio se introdujeron en el él una serie de refinamientos ópticos totalmente novedosos, algunos empleados ya en época anterior. Entre ellos sobresalen la curvatura de todos los elementos horizontales, desde el estilóbato al entabla-

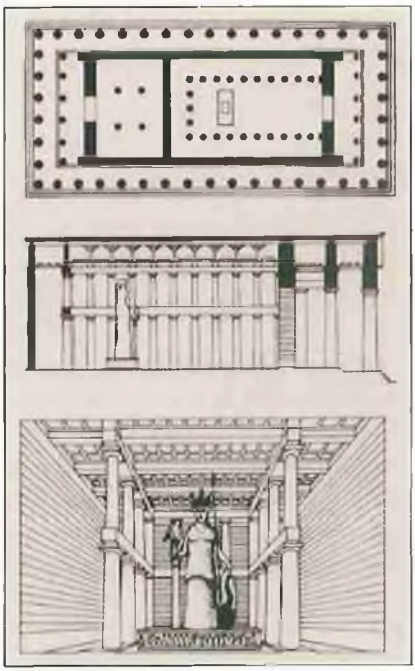

Figura 5. b) *Planta y alzado de el Partenón, Atenas.*

mento; el mayor grosor de las columnas laterales con respecto a las centrales y su inclinación hacia adentro; la ligera variación de la distancia entre los intercolumnios y la contracción de las metopas desde el centro hacia los laterales, de tal forma que son más anchas las dos últimas de cada lado. Todas estas correcciones, junto con la mayor longitud de sus columnas, contribuyeron al aumento de su altura y le distinguieron con respecto a las construcciones de etapas anteriores. De igual manera, la curvatura de todos los elementos horizontales implicó que la sección de los bloques de piedra no fuera totalmente regular, debiendo ser cortado cada uno individualmente. Sin embargo, la división de la cella en dos espacios desiguales y la introducción de rasgos jónicos, como el friso y las columnas de la estancia trasera dentro de un espacio dórico, se habían experimentado ya con anterioridad en otros templos, como en el Prepartenón.

El Partenón sufrió con el paso del tiempo numerosas transformaciones, destrucciones y expolios, además del inherente envejecimiento, hasta que se inició su restauración en el siglo XX d.C. Durante los siglos VI y VII d.C., se convirtió en la iglesia de Santa María del Partenón, perdiendo el centro de su frontón principal y parte del friso para abrir un ábside y ventanas. Posteriormente fue mezquita y polvorín, de manera que en 1687 voló por los aires su estructura central y su decoración tras la explosión de un mortero de la artillería veneciana lanzado contra los turcos, acontecimientos que no han impedido que se haya convertido en el edificio más clásico y emblemático del antiguo mundo griego, pese a la singularidad del modelo.

2.3. *Otros edificios de la Acrópolis de Atenas*

Los Propíleos

Constituyen la entrada monumental al recinto de la Acrópolis, en su flanco occidental, desde la Vía Sacra. Su construcción fue propuesta por Pericles para equilibrar la gran estructura del Partenón y dotar al recinto de un suntuoso conjunto arquitectónico, al haber sido destruida la antigua entrada al mismo por los persas. Los Propíleos constituían el escenario que introducía en el espacio sagrado a los participantes en las procesiones durante las fiestas de la ciudad, especialmente durante la celebración de las Panatenaicas. Pericles cambia la alineación de los Propíleos arcaicos, orientados hacia el Templo Viejo, por una nueva dirigida hacia el Partenón. Para su construcción se empleó el mismo material, las mismas proporciones y refinamientos ópticos y la misma elegante combinación de órdenes arquitectónicos que para este templo. Se trata de una incompleta obra condicionada por la difícil topografía del terreno, por

su elevadísimo coste y por los monumentos anteriores existentes, quedando interrumpida en el 431 a.C. por la muerte de Pericles y por la necesidad de invertir sus recursos económicos en la Guerra del Peloponeso.

Figura 6. a) *Los Propíleos, Atenas.*

Su montaje fue dirigido, bajo la supervisión de Fidias, por Mnesiklés, quien logra que no parezcan inacabados pese a la complejidad del espacio en que se ubican, a requerir una enorme obra de cimentación, y a los difíciles condicionamientos sufridos durante toda su construcción (figs. 6 a y 6 b). El edificio está planteado en dos niveles porticados, situados a dos tercios del pasaje, debido al cambio de nivel entre ambas entradas. Las fachadas este y oeste tienen un pórtico dórico, con seis columnas que se asemejan a las del Partenón, rematado en un frontón. En ambos pórticos, el intercolumnio central se ensancha para posibilitar el tránsito de

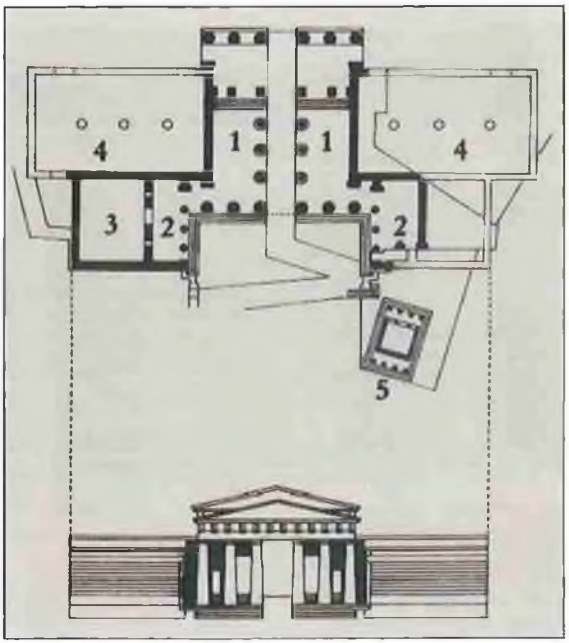

Figura 6. b) *Planta y alzado de los Propíleos, Atenas.*

personas y de animales a través del corredor central, añadiéndose un triglifo y una metopa más en el entablamento para compensar la mayor distancia. La obra posee doble escalera peatonal, situada una a cada lado del pasaje central dispuesto en rampa, de estilo jónico, para permitir el paso de los caballos y de los animales de sacrificio en dirección este-oeste. Su planta es asimétrica, quizá debido a quedar inacabados, aunque no da la impresión al verlos, desarrollándose más el ala norte que la sur a través de la que se accede al templo de Atenea Niké. A ambos lados de la rampa de acceso se proyectan dos pares de estancias rectangulares, en dirección norte-sur, de función desconocida, albergándose junto a la estancia norte una sala conocida como la pinacoteca, debido a guardar *pínakes,* o cuadros, de artistas de la talla de Polignoto.

Templo de Atenea Niké

Se trata de un pequeño templo dedicado a Atenea, como diosa de la victoria, para conmemorar el tratado de paz firmado por Kallias con los persas del año 449 a.C. Situado sobre el estrecho, elevado y peligroso espolón suroccidental de la roca de la Acrópolis, fue construido un cuarto de siglo más tarde del inicial proyecto de Calícrates como un templo jónico, tetrástilo y anfipróstilo, de una sola nave sin pronaos, destinado a albergar la vieja estatua arcaica de Atenea Niké salvada por los atenienses del saqueo persa (fig. 7). Dada la peligrosidad de su ubicación sobre el barranco, poco después de su construcción se le añadió una balaustrada en tres de sus lados, decorada con relieves, para impedir que se produjeran accidentes en los días de máxima afluencia al recinto. El templo se encuentra bellamente ornamentado con un rico programa iconográfico en relieve, ubicado tanto en ella como en el friso corrido que le rodea.

Figura 7. *Templo de Atenea Niké, Atenas.*

El Erecteion

Constituye un singular templo jónico, de gran complejidad, construido por Mnesiklés a distintos niveles, debido a la complicada topografía del terreno y a la existencia de restos de antiguos santuarios, lo que no resta armonía al conjunto. Su construcción sucede al sagrado templo de Atenea Polias, de época de los Pisistrátidas, e integra en el proyecto la presencia de varios recintos colocados a distintas alturas. Erigido ocho años después de la muerte de Pericles,

Figura 8. a) *El Erecteion, Atenas.*

en él se combinaron varios cultos, con cuatro salas y tres pórticos de diferente tamaño y orientación, dos de ellos con altas y esbeltas columnas de capiteles jónicos, muy elaborados (figs. 8 a y 8 b).

La zona oriental, más elevada, se dedicó a Atenea Polias, ocupando el lugar donde se creía que tuvo lugar su disputa con Posidón por el dominio del Ática. Presenta un pórtico de seis altas columnas jónicas, ligeramente inclinadas, que constituyen un pronaos en forma de pórtico que da acceso a la cella dedica-

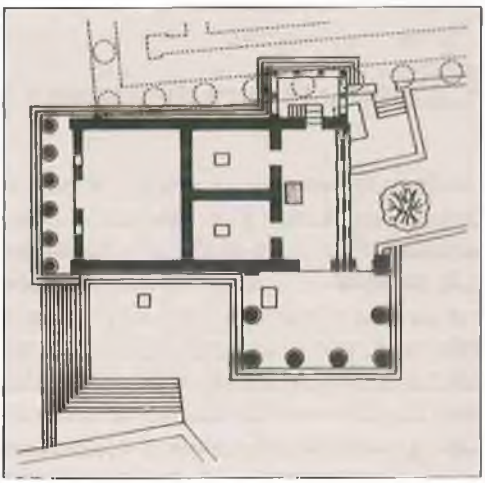

Figura 8. b) *Planta del Etecteion, Atenas.*

da a la diosa, la cual ocupa aproximadamente la mitad de la planta del edificio. Tras este recinto se dispone separadamente la parte occidental, más baja, dedicada al culto de Posidón-Erecteo, a Hefaistos y a los ancestros míticos. La fachada de esta zona se resuelve en dos partes para salvar el gran desnivel del terreno. El muro del nivel bajo, sobre el que se alzan cuatro columnas jónicas exentas en su parte superior, da acceso al patio donde estaba el olivo sagrado de Atenea, recibiendo las salas de este nivel, dedicadas al culto de los héroes ancestrales, una escasa luz a través de las ventanas de la cella. Al norte de dicha parte occidental se construye un grande y lujoso pórtico, también jónico, con cuatro columnas de frente y dos de lado que, a su vez, da acceso a una amplia estancia rectangular a la que está adosada, sobre el lado sur, la tribuna de las Cariátides. Se trata de una galería orientada hacia el Partenón que posee seis robustas figuras femeninas ataviadas con peplo, que tienen un vaso de libaciones en una de las manos, las cuales hacen la función de columnas y sostienen un baldaquino. Estas serenas y bellas imágenes son similares a que las que aparecen en la fachada al del Tesoro de los Sifnios, en Delfos.

El Erecteion es un edificio que presenta un modelo único, carente de axialidad y de simetría, en el que su autor busca armónicas soluciones a su difícil emplazamiento y a su múltiple función y en el que extrema la belleza de los elementos constructivos y decorativos. La delicada precisión con que está labrada la profusa decoración en mármol de los dinteles y de los marcos de las puertas, cuyas cenefas vegetales evocan los trabajos en marfil, así como las figuras en relieve de los frisos y las korai hacen que este edificio sea, junto con el Partenón, uno de los más bellos y emblemáticos del recinto.

3. La arquitectura doméstica y defensiva

En origen, la casa griega ofrecía una estructura sencilla, estando construida con materiales modestos como la madera y el adobe. Durante el arcaismo la vivienda fue evolucionando partiendo de formas y estructuras más primitivas derivadas del *mégaron* prehelénico, residencia principesca construida según un esquema tipo de carácter axial compuesto, en su núcleo principal, por una gran estancia rectangular con hogar central alrededor de la cual se sitúan ordenadamente las distintas habitaciones y reservados, además de las zonas de baño y almacenes. Si bien este esquema general cuenta con variantes, el acceso a dicha estancia principal se efectuaba a través de una serie de espacios dispuestos en hilera como son la entrada, un patio interior y la antecámara a la misma. Esta estructura, además de constituir el pre-

cedente de la planta del templo griego, determinó con el discurrir de los siglos el modelo básico sobre el que se diseñó la residencia doméstica griega. A finales del siglo V a. C. algunas viviendas alcanzaron un cierto nivel de confort, elegancia y funcionalidad superior a las del arcaismo, lo que va unido al nivel de desarrollo urbanístico experimentado en este momento y más tarde durante la primera mitad del siglo IV a.C. Según las excavaciones efectuadas en Olinto, en la península Calcídica, la mayoría de las viviendas de esta gran urbe son de planta más o menos cuadrada y de un solo nivel, sin que por lo general dispongan de una fachada representativa. Su estructura interna se organiza en torno a un patio, con o sin peristilo con jardín, al que se accede a través de la entrada. A su alrededor se disponen las distintas dependencias, con ventanas abiertas a calles de anchura variable, y en el muro de acceso al recinto doméstico se abre la puerta, fabricada generalmente de madera. En ocasiones, en este modelo de vivienda se construye una planta superior sobre una determinada zona de la misma. En Olinto, por primera vez en la arquitectura doméstica griega, se constató la tendencia a sistematizar y estandarizar la estructura de la vivienda, preludiando sus unidades domésticas las lujosas y aristocráticas mansiones de la época helenística y romana.

Las ciudades griegas poseían murallas defensivas que las protegían contra los posibles ataques de sus enemigos, que se encontraban más o menos próximos a ellas. Las diferentes contiendas que se libraron a lo largo de su historia hicieron que, al no disponer el país de un estado unificado, cada *polis* contara con sistemas autónomos para defender su núcleo urbano y los terrenos a él adyacentes. Este tipo de construcciones surgieron, preferentemente, a raíz de dos momentos históricos de singular interés: el final de las Guerras Médicas, a comienzos del siglo V a.C., tras los largos enfrentamientos que tuvieron lugar entre los ejércitos griego y persa, y la Guerra del Peloponeso, que a finales de dicho siglo se libró entre los habitantes de las ciudades griegas de Esparta y Atenas. Estas largas y costosas luchas obligaron en ambos casos a derivar ingentes cantidades de dinero para la construcción de este tipo de obras, destinadas, en origen, a otros menesteres.

La arquitectura defensiva tuvo siempre un carácter permanente, construyéndose sólidos bastiones, provistos de puertas y torres, y una acrópolis que sirvieran como refugio en caso extremo. El gran tamaño y la efectividad de estos últimos recintos amurallados, situados en lo alto de un promontorio natural, deriva de los antiguos sistemas defensivos de época micénica. Su ubicación en altura facilitaba la construcción interna de espacios de carácter religioso y palaciego y, al mismo tiempo, la defensa de la población que habitaba en la parte baja de la ciudad y que se refugiaba en ellas durante los ataques enemigos. Entre las acrópolis mejor conservadas en la actualidad merece citarse, en primer lugar, la de la ciudad de Atenas, si bien sobresalen igualmente las de ciudades como Priene, Corinto o Pérgamo.

4. Los inicios de la escultura clásica: los primeros ejemplares exentos. La escultura arquitectónica

4.1. *Las imágenes exentas*

La culminación del proceso de evolución del *kouros*, a finales del siglo VI a.C., tiene lugar en una serie de obras ejecutadas durante la primera mitad del siguiente siglo por los maestros del denominado Estilo Severo. En esta nueva etapa se experimenta un cambio respecto al material con que éstos ejecutan sus imágenes, mostrando una preferencia por el bronce para efectuar las tallas exentas, mientras que el mármol se emplea, sobre todo, en la decoración de los templos. El paso intermedio hacia este nuevo estilo, en el que las imágenes adquieren ya pleno realismo, es la escultura del *Efebo de Kritios*, creado hacia el 480 a.C. y guardado en el Museo de la Acrópolis de Atenas. En ella se percibe la intención del escultor de dotar plenamente de vida a la obra, empleándose por primera vez el *contraposto*. Este término alude a un nuevo y armónico esquema de representación corporal en el cual el peso del cuerpo recae sobre una de las piernas del personaje, mientras que la otra aparece flexionada, lo que conlleva que la zona de la cadera de la pierna de apoyo se desplaza hacia abajo mientras sube la de la pierna contraria, balanceo que afecta por igual a los hombros. No obstante, en esta imagen las clavículas todavía permanecen rectas, mientras que el suave giro de la cabeza hacia la pierna libre rompe ligeramente con la frontalidad característica de las anteriores obras. Otras célebres tallas del momento son el *Grupo de los Tiranicidas* del Museo Nacional de Nápoles, obra algo más tardía, atribuida al mismo autor, en la que queda patente la preocupación de esta etapa por plasmar al hombre en movimiento, y el *Efebo rubio*, bella cabeza policromada del Museo de la Acrópolis de Atenas (fig. 9), obra de comienzos de ese siglo cuyo tratamiento del rostro y del cabello, ya clásico, preludia las imágenes de los frontones del templo de Zeus en Olimpia.

Figura 9. *Efebo rubio (h. 480 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

Entre los grandes bronces del estilo severo, ejecutados entre los años 470 y 460 a.C. aproximada-

Figura 10. *Auriga de Delfos (h. 470-460 a.C.), Museo de Delfos.*

Figura 11. *Posidón de Artemision (h. 470-460 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

mente, está el *Auriga de Delfos*, del Museo de Delfos, figura que formó parte de un grupo escultórico más amplio, del que apenas se conservan restos, conmemorativo del triunfo obtenido por este personaje en las carreras de carros durante los juegos píticos (fig. 10). Se trata de una imagen de tamaño natural y cuidada factura, fundida por piezas unidas mediante soldadura. En su cabeza, girada ligeramente, destaca un hermoso y sereno rostro que aún conserva los ojos de vidrio y piedra, los dientes de plata y los labios de cobre, materiales que le dotan

Figura 12. *Discóbolo (h. 460-450 a.C.), Roma, Museo de las Termas.*

de gran expresividad y vida. Se viste con una larga túnica, de rectos pliegues, que quedarían ocultos tras el carro, al igual que sus pies, ejecutados con gran realismo. La segunda gran obra es el *Posidón de Artemision*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, ejecutada mediante la técnica de la cera perdida. Esta impresionante imagen, de controvertida identificación, está dotada de gran solidez y vitalidad corporal y en ella se explora magistralmente la idea de movimiento inminente (fig. 11). El excelente modelado de la sobria musculatura de su desnudo cuerpo y la plasticidad de su recogido peinado y de la barba constituyen una de las características fundamentales de este estilo, precursor del clasicismo pleno.

La transición escultórica entre el estilo severo y el pleno clasicismo viene de la mano de Mirón, afamado broncista cuyas principal obra, el *Discóbolo*, es un verdadero alarde de virtuosismo tecnológico a la hora de captar el instante previo al lanzamiento del disco. Guardado en el Museo de las Termas de Roma, su magnífico estudio corporal, basado en la estricta aplicación geométrica de las distintas partes, contrasta con la inexpresividad de su rostro, que no refleja el esfuerzo que requiere el momento (fig. 12). A Mirón se le atribuye una extensa obra, ejecutada ya durante la madurez del periodo clásico, conocida a través de las copias romanas, entre ellas un *Heraldes* de bronce apoyado en la clava o el grupo de *Atenea y Marsias*.

4.2. *La escultura arquitectónica*

Las imágenes exentas y en relieve que decoran el frontón y las metopas del Templo de Zeus en Olimpia, talladas hacia el año 460 a.C. y guardadas en el Museo de Olimpia, constituyen el más relevante conjunto escultórico del estilo severo. En sus frontones y metopas, dispuestas sobre los pórticos, se ilus-

Figura 13. *Metopa del templo de Zeus (h. 460 a.C.), Museo de Olimpia.*

tran tres importantes relatos de la mitología griega: la agitada carrera de carros entre Pelops y Enómao, en el frontón oriental, la boda de Pirítoo y Deidamia con la dramática lucha entre lapitas y centauros, en el occidental, y los trabajos de Hércules, en las metopas (fig. 13). En todas estas escenas el anónimo maestro de Olimpia pone de manifiesto el pensado interés por lograr el equilibrio compositivo del conjunto y la gran sobriedad y plasticidad, típica del periodo severo, con que aborda el diseño de las figuras que intervienen en los distintos relatos. En el frontón oriental las cuatro figuras se disponen verticalmente en torno a la gran imagen de Zeus, que preside el momento previo a la carrera, destacando el realismo y la gran expresividad del afligido rostro del viejo adivino que vislumbra

Figura 14. *Cabeza de Apolo (h. 460 a.C.), Museo de Olimpia.*

el trágico final de la acción. En el occidental la majestuosa figura de Apolo, situado en el centro del frontón, es la única que aparenta serenidad y calma entre el violento movimiento del resto de los personajes, cuyo estilo unitario e incipiente riqueza gestual preludia el pleno clasicismo (fig. 14). En las escenas de las metopas, al igual que en las de los frontones, se percibe el contraste entre el dinamismo y la quietud de los distintos trabajos del héroe, constituyendo un claro ejemplo del buscado equilibrio del estilo severo.

5. El clasicismo escultórico: la obra de Fidias y las imágenes de la Atenas de Pericles. Otros maestros del clasicismo. La decoración en relieve

Figura 15. *Atenea Varvakeion (s. II d.C.), Atenas, Museo Nacional.*

5.1. *La obra de Fidias*

Con Fidias la evolución escultórica griega iniciada en siglos anteriores alcanza su momento cumbre de madurez, introduciendo por primera vez en las imágenes el reflejo de los sentimientos. El papel que este artista tuvo en todas las obras se discute, ya que los textos antiguos solamente citan la ejecución de las tallas criselefantinas de la diosa Atenea, guardada en el Partenón, y el gran Zeus sedente del templo de Olimpia. La permanente investigación sobre su obra, de la que no restan los originales a excepción de las esculturas del Partenón, pone de manifiesto la imposibilidad de que él solo realizara toda las que se le atribuyen, si bien está claro que fue el creador de un estilo y de una escuela de escultores que influye no sólo en los maestros contemporáneos sino también sobre sus sucesores.

Durante los años 460 y 430 a.C. Fidias ejecuta sus principales creaciones, entre las que destacan las tres imágenes exentas de la diosa Atenea. La primera de ellas, la *Atenea Prómacos*,

fue levantada frente a las ruinas del templo arcaico de la diosa en la Acrópolis. La colosal estatua, de diez metros de altura y ochenta toneladas de peso, se hallaba armada, como salvaguarda de la urbe, con un casco corintio, escudo y lanza. Fue realizada en bronce con el armamento fundido de los persas derrotados. La imagen de *Atenea Lemnia*, dedicada en la Acrópolis por los colonos griegos de la isla de Lemnos hacia el año 450 a.C., representa a la diosa en actitud pacífica, sin casco sobre la cabeza. En ella resalta la serena perfección de los rasgos de su bello y clásico rostro y el modelado del cabello, cuyos mechones realzan mediante la *taenia*, cinta lisa y ancha que los ciñe. Por último, la criselefantina *Atenea Parthenos* fue una gigantesca obra posterior que estuvo colocada dentro de la cella del Partenón ante un estanque que la iluminaba desde abajo (fig. 15). Según algunos investigadores, no se trató de una estatua de culto sino la imagen y el tesoro de la ciudad. Estaba formada por un alma de madera a la que se adosaron placas de oro, para crear su vestido, y de marfil, para figurar la carne del cuerpo de la diosa. Estuvo vestida con un sencillo peplo y con la égida, coraza dispuesta sobre su pecho, llevando sobre la cabeza un complejo casco ático decorado en el centro con una esfinge y a los lados con grifos. En la mano derecha tenía una Niké y en la izquierda un escudo y una lanza, con una serpiente junto a ella. Tanto su pedestal como el escudo y la alta suela de las sandalias estaban decorados con relieves y pinturas, como una amazonomaquia en relieve en el exterior del escudo, una gigantomaquia pintada en su interior y una centauromaquia en las suelas de sus sandalias. Entre las múltiples versiones que se conservan las del Museo Nacional de Atenas o la del Museo del Prado son algunas de las más significativas.

Además de las imágenes de esta diosa Fidias crea otra gran obra, la estatua de *Zeus entronizado* del templo de Olimpia, también de formato colosal y técnica criselefantina. Conocida a través de elogiosas referencias literarias y por su reproducción en gemas y monedas romanas, en éstas el dios aparece sentado en un trono con la cabeza coronada con olivo, el torso desnudo y el manto de oro sobre las piernas, teniendo en la mano derecha una niké y en la izquierda el cetro coronado por un águila. El trono, ejecutado en oro, marfil y piedras preciosas, estaba ricamente labrado con relieves, como la matanza de los hijos de Níobe, al igual que el basamento de la estatua, en los que se aludía al nacimiento de Afrodita. Como última obra de este gran autor mencionaremos la *Amazona herida*, presentada al concurso del Artemision de Éfeso junto con otros dos ejemplares de Policleto y de Kresilas (fig. 16). Conocida por copias romanas, de las cuales la Mattei, guardada en los Museos Vaticanos de Roma, es la mejor de ellas, es la última obra de este escultor, en la que combina la verosimilitud temática con el virtuosismo del modelado de sus profusos los paños.

Además de las imágenes de Fidias, entre los más significativos ejemplares de la Atenas de Pericles destacan las *Korai* del Pórtico de las Cariátides del Erecteion (fig. 17), hermosas figuras femeninas de estilo fidiaco, cuyo rostro no deja traslucir el enorme peso del entablamento que llevan sobre sus cabezas.

Figura 16. *Amazona Mattei (h. 440-430 a.C.), Roma, Museo Vaticano.*

Figura 17. *Cariátide del Erecteion (h. 420 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

5.2. *Otros maestros del clasicismo*

Otro gran escultor de esta etapa es el broncista Policleto de Argos, del que tampoco se poseen originales, en cuyas obras consigue introducir un nuevo ritmo al ondulante movimiento corporal conocido como contraposto. Policleto escribió un tratado hoy perdido, el *Canon* o norma, acerca de las propor-

ciones ideales del cuerpo masculino desnudo, el cual estaba fundamentado en las relaciones y en el principio básico de la simetría entre sus distintas partes y la relación de cada una de ellas con el todo. En el *Doríforo,* o portador de la lanza, creado hacia el año 450-440 a.C. y guardado en el Museo Nacional de Nápoles, Policleto articula con precisión, naturalidad y equilibrio la forma ideal de un cuerpo atlético (fig. 18). En esta obra la pierna derecha sostiene todo el peso del mismo, mientras que la izquierda queda libre, y la pronunciada inclinación de la cadera se corresponde ya con la de los hombros. El rostro es sereno y armónico y las estudiadas proporciones de su minuciosa y poderosa musculatura pretenden plasmar el ideal de perfección. En el *Diadúmeno* del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, joven que se ciñe las cintas de atleta, Policleto acentúa su preocupación por la belleza y las proporciones corporales, suavizando la imagen por influencia de Fidias. En esta obra reduce las proporciones, apoya tan solo la punta del pie libre en el suelo y crea una cerrada composición en forma de aspa, de gran equilibrio y riqueza de movimientos. Por último citaremos la *Amazona herida,* creada hacia el 450-430 a.C., tema con el que se inicia el semidesnudo femenino. Su estructura recuerda a la del Diadúmeno, si bien varía el giro de la cabeza. Con ella ganó el mencionado certamen de Éfeso junto con Fidias, Phradmón y Kréslias.

Figura 18. *Doríforo (h. 450-440 a.C.), Nápoles, Museo Nacional.*

Este último escultor, discípulo de Fidias y vinculado estrechamente a Atenas, esculpe otra *Amazona herida,* también para el templo de Éfeso, que sigue el ritmo postural de Policleto, mientras que la riqueza decorativa y el virtuosismo del plegado de los paños derivan de la escuela ática y de Fidias. Otra significativa obra de este artista es la *Estatua de Pericles*, encargada tras su muerte en el año 429 a.C. En esta idealizada imagen de cuerpo entero, hecha en bronce, se le muestra con lanza y casco corintio, atributos propios del estratega, y con ella el escultor pretende que se reconozca eternamente la gran obra realizada por este singular gobernante.

Figura 19. *Nike de Paionio de Mende (h. 420 a.C.), Museo de Olimpia.*

Especial mención merece también la *Niké* de Paionio de Mende, del Museo de Olimpia, creada hacia el año 420 a.C. y también conocida con el nombre de Victoria de Olimpia (fig. 19). Esta estatua, conmemorativa de la victoria de los mesenios y naupaktios sobre los espartanos, está realizada en mármol de Paros y su composición preludia la futura Victoria de Samotracia, de época helenística. La policromada figura desciende desde el aire para posarse sobre la columna y viste una túnica transparente, que se arremolina pegándose al cuerpo, dando la impresión de estar en pleno vuelo. Los brazos, el manto y las alas han desaparecido, al igual que el rostro, posiblemente inspirado en la niké de la Atenea Parthenos. Se trata de una composición de apariencia sencilla pero impactante, del estilo rico o florido de finales de siglo, ejecutada con gran virtuosismo técnico.

Por último, merece citarse la *Afrodita de Frejus*, copia romana del Museo del Louvre de París de un original atribuido a Kallímacos, a quien las fuentes antiguas atribuyen la creación del capitel corintio y de la técnica del trépano. Se trata de una de las imágenes más célebres de la Antigüedad, de gran elegancia y refinamiento manicrista, que sigue la tradición de las imágenes de Policleto en cuanto al modelado anatómico.

5.3. *La decoración en relieve*

El Partenón

El estilo de Fidias apenas se diferencia del estilo ático de su tiempo, siendo difícil distinguir sus obras de las de sus discípulos aventajados de la escuela escultórica por él creada. La decoración del Partenón forma parte del pro-

grama político y religioso de Pericles y se realizó en doce años bajo la dirección del maestro, ayudado por otros escultores, lo que explica la diversidad de estilos y la libertad de ejecución que presentan algunas de sus composiciones. Las esculturas, al igual que el edificio, sufrieron múltiples peripecias, hasta que en el siglo XIX d.C. fueron trasladadas la mayoría al Museo Británico de Londres, donde están expuestas. En sus frontones se plasma la historia mítica del Ática a través de más de veinte figuras dispuestas en cada uno, de tamaño mayor que el real, las cuales conceptualmente son relieves aunque están labradas como esculturas de bulto redondo. Tanto en su ejecución como en la de las restantes imágenes que decoran el edificio se reconocen distintas manos y diferentes niveles de calidad, discutiéndose si su autoría corresponde a Fidias. No obstante, en todas las figuras se distingue el denominado estilo Partenón con su impronta, caracterizado por el abandono total de las formas ornamentales arcaicas con respecto al tratamiento de las sobrias telas y a la anatomía de las figuras, propias del estilo severo, para dotar ahora a los cuerpos de gran energía y movimiento. Sin embargo, los rostros, en contraposición con el dinamismo de los ropajes, mantienen una expresión de calma propia del estilo clásico, caracteres cuya combinación otorga a estas esculturas de una extraordinaria calidad.

Las composiciones de los frontones son las más evolucionadas de todo el edificio, organizándose sus personajes no ya sobre la base del principio de estricta simetría en torno a una estática figura central, como sucede en Olimpia, sino que ahora todos ellos participan de la acción que tiene lugar en el centro del mismo. En el oriental, estilísticamente anterior al occidental, se plasma el *Nacimiento de Atenea* de la cabeza de Zeus ante los dioses. Éste parece ser que se hallaba entronizado entre Atenea y Hera y algo desplazado del eje central de la composición, siendo éstas las únicas imágenes cuya identidad no se cuestiona. En el ángulo izquierdo se dispone el carro de Helios con sus corceles junto a un joven e imberbe Dionisos tendido (fig. 20), a cuyo lado están dos diosas sentadas, que se las ha identificado

Figura 20. *Dionisos, frontón oriental del Partenón (h. 445-438 a.C.), Londres, Museo Británico.*

Figura 21. *Iris, frontón occidental del Partenón (h. 445-438 a.C.), Londres, Museo Británico.*

con Démeter y Perséfone, y otra diosa que avanza con el manto desplegado a su espalda. En el ángulo derecho aparece Afrodita recostada sobre Ártemis, bellamente vestidas con fino chitón y manto, contemplando ambas el carro de Selene. Todas las figuras femeninas se muestran ataviadas con ligerísimos ropajes de complejos pliegues que se adhieren magistralmente a sus cuerpos, permitiendo la transparencia anatómica, los cuales están ejecutados conforme a la técnica conocida con el nombre de "paños mojados". En este sentido Fidias fue el primer escultor que utilizó el ropaje para dejar traslucir la anatomía de los cuerpos y acentuar el dinamismo de la acción.

En el frontón occidental se narra la violenta lucha entre Atenea y Posidón por el dominio del Ática tras el momento de haber realizado cada uno sus respectivos prodigios. En este dinámico acontecimiento Atenea hace brotar en la Acrópolis un olivo y Posidón hiere con su tridente la roca y hace surgir un manantial. Se trata de una composición central en forma de V en la que Atenea triunfa ante los dioses que asisten al evento. Junto a ambas divinidades aparecen sus carros y entre Atenea y Posidón, situados en el centro del frontón junto al olivo, se esculpe a los héroes principales del Ática y a los dioses mensajeros Hermes e Iris, esta última con el vestido dinámicamente pegado al cuerpo (fig. 21). Las figuras se vuelven todas hacia el centro, cerrando y equilibrando la armónica composición.

En el largo friso continuo de estilo jónico, del muro exterior de la cella, se esculpen en bajorrelieve trescientos setenta personajes que participan en la principal fiesta de la ciudad de Atenas, las Paneteneas. Se trata de un relieve plano, colocado a gran altura y mal iluminado, por lo que los bloques de piedra no son planos sino que tienen la cara anterior ligeramente inclinada hacia fuera para recibir mejor la luz desde debajo. En él se narra el cortejo procesional de esta festividad destinada a rendir homenaje a la diosa Atenea y ofrecer el peplo sagrado a la antigua estatua de madera guardada en el Erecteion. Toda la composición constituye un tema a caballo entre la historia y el mito, distinción ajena

por otra parte al pensamiento griego, al representar a los ciudadanos libres de Atenas que son recibidos por sus héroes y dioses.

En él las imágenes se acumulan, arrancando en el ángulo suroccidental para bifurcarse en dos direcciones. Por el lado oeste y norte discurre la cabalgata, dada la importancia y el rango social de la clase ecuestre, algunos de cuyos personajes se sitúan superpuestos para indicar profundidad (fig. 22). Delante de

Figura 22. *Cabalgata del friso norte del Partenón (h. 442-438 a.C.), Londres, Museo Británico.*

ellos aparecen diversos individuos a pie, reflejando un ambiente humano y festivo. En el lado este desembocan las dos ramas del desfile procesional, apareciendo jóvenes atenienses, vestidas con bellos peplos, que sostienen objetos en las manos para el sacrificio. Estas figuras son de menor tamaño que las anteriores y caminan en fila, con la mirada baja, al final de la procesión. En tallas de mayor ta-

Figura 23. *Divinidades olímpicas del friso este del Partenón (h. 442-438 a.C.), Londres, Museo Británico.*

maño surgen, tras otros personajes, los Dioses Olímpicos que, al ser de mayor tamaño, se esculpen sentados (fig. 23). A continuación un niño entrega el peplo a un hombre adulto y en otra parte de la escena asoman sacerdotes llevando el instrumental y los animales para el sacrificio. En todas estas escenas Fidias creó una nueva manera de combinar las figuras de a pie con las de a caballo, formando grupos autónomos donde las primeras, vestidas con naturales ropajes, se mueven con mayor fluidez que en épocas anteriores. Además utiliza convencionalismos compositivos, como reducir el tamaño de los caballos respecto al de los jinetes o tallar las cabezas y los hombros de otros participantes en un relieve más acusado que la parte inferior de sus cuerpos. Pese a constatarse diferencias de estilo atribuibles a la participación de numerosos escultores en su ejecución, con todo existe un sello estilístico del taller de Fidias caracterizado por la gran plasticidad, la fluidez del modelado y el tratamiento de los paños de las vestimentas, que ahora caen airosos y naturales.

Las noventa y dos metopas del Partenón representan el comienzo de los trabajos escultóricos del edificio, siendo destruidas en su mayoría al convertirse en iglesia cristiana. Fueron talladas en altorrelieve por tres generaciones de escultores, por lo que su nivel artístico es desigual. En ellas se percibe una amplia diversidad de estilos, desde la evocación del estilo severo hasta el preludio de los cambios de finales del siglo V a.C. Sus temas son escenas de batallas alusivas a episodios de la historia mítica de Grecia: dioses contra gigantes, o Gigantomaquia, en la fachada oriental; atenienses contra amazonas, o Amazonomaquia, en la occidental; griegos contra troyanos, o Iliupersis, en el lateral norte; y lapitas contra centauros, o Centauromaquia, en el lado sur, si bien solo se conservan estas últimas. Las diversas escenas reflejan la acción fraccionada en grupos de figuras emparejadas, que combaten cuerpo a cuerpo y se adaptan al espa-

Figura 24. *Metopa del lado sur del Partenón (h. 447-442 a.C.), Londres, Museo Británico.*

cio rectangular disponible. En ellas se tallan figuras contrapuestas unidas dentro de tensas composiciones en las que prima el movimiento y el excelente tratamiento dado al cuerpo humano y a los ropajes (fig. 24). En definitiva, a la vista de todas estas numerosas imágenes el gran valor de Fidias fue crear una nueva forma en la dinámica composición de los diferentes temas escultóricos, los cuales se funden íntima y armónicamente con la arquitectura.

Templo de Atenea Niké

Este santuario tuvo bellísimos relieves, esculpidos por maestros bajo la dirección de Fidias, que se hallaban situados en la balaustrada que rodeaba su recinto sagrado. Entre ellos sobresale la famosa *Niké desatándose la sandalia* (fig. 25), del Museo de la Acrópolis de Atenas, imagen en la que se lleva al extremo el empleo de los paños mojados para destacar la sensualidad del cuerpo femenino. Además el edificio contó con un friso que le circundaba, en cuya zona este se muestra una asamblea de dioses y en el resto de los lados batallas de griegos contra persas y de griegos contra griegos, de violento dinamismo, relatándose en él un hecho histórico con tintes míticos.

Figura 25. *Niké desatándose la sandalia (h. 410 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

Otros relieves: las estelas funerarias

La influencia del estilo del Partenón se deja sentir en los escultores del último cuarto del siglo V a.C., surgiendo entre los años 430-400 a.C. el denominado Estilo Bello, de carácter preciosista caracterizado por su gran virtuosismo técnico. Entre ellos citaremos a Calímaco, cuyos relieves de *Danzantes*, de las que se conservan cuatro copias en el Museo del Prado de Madrid (fig. 26), son un des-

tacado ejemplo. Se trata de representaciones de ménades captadas en diversos movimientos de su agitada danza, que originariamente pudieron haber sido realizadas en metal. En su composición se percibe la gran calidad de los detalles y en su ejecución la maestría a la hora de emplear el trépano, estando cubiertas con vaporosos vestidos cuyos caligráficos pliegues dejan traslucir las sensuales formas femeninas a través de la transparencia de las telas. Se trata ya de un arte escapista, ornamental y elegante, que reacciona ante los múltiples desastres vividos a finales del siglo en una Atenas azotada por la peste y la guerra.

Entre los más notables relieves de carácter fúnebre sobresale la *Estela de Eleusis*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, en la que Démeter y Perséfone inician a Triptólemos en los misterios relacionados con el cultivo del trigo, escena de gran calidad artística dentro de las estelas funerarias. Otras destacadas obras son la *Estela de Egina,* del mismo museo, en la que el difunto aparece idealizado y de perfil acompañado de la imagen de un joven esclavo de triste expresión, y la *Estela de Hegeso*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, en la que se representa a la difunta, sentada y elegantemente ataviada, sosteniendo entre sus manos una cadena que saca de una caja que porta su escla-

Figura 26. *Estela de Hegeso (finales s.V a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

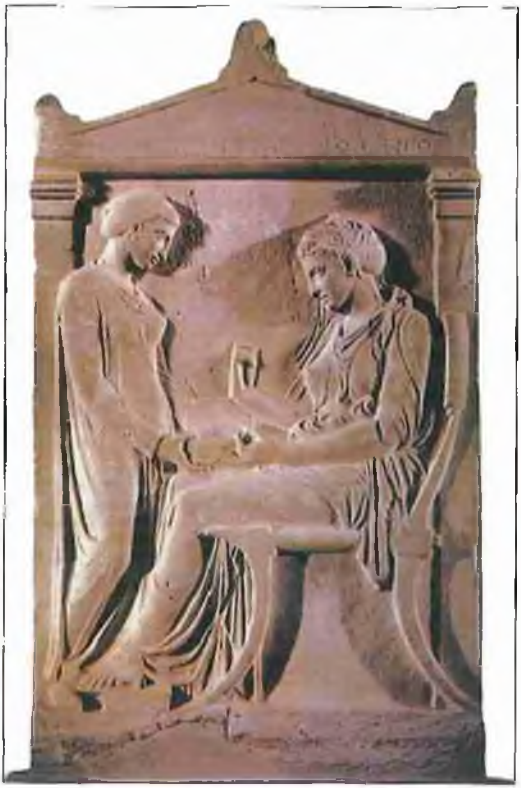

Figura 27. *Danzante (finales s. V a.C.), Madrid, Museo del Prado.*

va, colocada de pie junto a ella (fig. 27). Se trata de una obra de gran calidad y equilibrada composición, en cuyos rostros e inclinación de las cabezas se percibe la melancolía del tema representado, que está tratado con gran dignidad y naturalidad. Muestra una notable calidad técnica en la talla del atuendo y en la representación de los detalles, así como un excelente dominio espacial en el que se insertan ambas figuras, que sobrepasan el marco arquitectónico con objeto de aproximarse al espectador, lo que denota un claro sentido de profundidad que preludia los inicios del ilusionismo de la pintura de esta etapa.

6. La pintura. La cerámica: el apogeo de la técnica de las figuras rojas y los vasos áticos de fondo blanco

6.1. *La pintura*

La cerámica refleja la gran pintura del momento, que llegó a cotas artísticas de notable altura, si bien esta última, al apenas conservarse, se conoce por las referencias literarias y por su reflejo en las escenas de los vasos. De hacia el año 470 a.C. nos han llegado unas bellas imágenes procedentes de la *Tumba del Zambullidor*, en la Magna Grecia, guardadas en el Museo de Paestum. Las alegóricas representaciones que decoran las paredes interiores de la cista, creadas en exclusiva para el difunto, aluden a alegres escenas de simposio, mientras que en la cara interna de su tapa un joven desnudo salta al mar desde un trampolín, destacando la simplicidad del paisaje en que se enmarca esta hermosa y evocadora escena (fig. 28).

Figura 28. *Tumba del Zambullidor (h. 470 a.C.), Museo de Paestum.*

Durante la primera mitad del siglo v a.C. pintores como Polignoto y Mikón, entre otros, destacan por su nueva manera de concebir este género, percibiéndose ya en sus creaciones un claro intento de crear un espacio pictórico. Según Pausanias, Polignoto realizó grandes decoraciones murales en las paredes de los pórticos y en otros edificios públicos, como la Stoa Poikile, en Atenas, y la Leske de Delfos. En ellas se pintan, con sobrios tonos, complejas escenas de batallas y relatos míticos donde las figuras se superponen en distintos planos espaciales, en un intento de distanciarlas gradualmente del espectador, y no en un espacio abstracto como se venía haciendo hasta ahora. Si la obra de Polignoto se caracterizó por crear figuras idealizadas, al tiempo que fuertemente caracterizadas, la obra de Mikón destacó por reflejar las emociones de sus personajes en sus también míticas representaciones, reflejándose el estilo de ambos en las creaciones cerámicas del momento.

Durante la segunda mitad de este siglo la gran pintura se interesa más por las pequeñas y coloristicas composiciones de caballete que por los grandes frescos, incorporando la perspectiva y los juegos de luces y sombras. Parrhasios de Éfeso, Apollodoros de Atenas y Zeuxis de Heraklea son referentes pictóricos de los que no se conservan obras. El espíritu de sus desaparecidas creaciones se conoce por las descripciones literarias y débilmente a través de las imágenes de las cerámicas, pese a que a mediados de siglo se rompe la anterior compenetración entre la pintura mural y la de vasos, alejándose cada vez más los temas y el tipo de las composiciones.

6.2. *La cerámica*

La primera fase de la cerámica ática de figuras rojas transcurre entre los años 500 y 475 a.C. La temática continúa siendo preferentemente mitológica y técnicamente se continúa empleando finos matices en la ejecución de las figuras, si bien disminuye la calidad de los vasos. Esta primera etapa cuenta con la presencia de importantes pintores, como Kleofrades y el Pintor de Berlín, cuyas composiciones cubren las paredes de grandes vasos, o el Pintor de Brygos, que pinta preferentemente fondos de copas. Kleofrades es el pintor de la fuerza y de las emociones y sus figuras se caracterizan por tener la nariz larga, los labios con reborde negro y pequeñas fosas en las comisuras, como puede constatarse en su *Ménade en éxtasis*, ánfora hallada en Vulci que se guarda en el Staatliche Antikensammlungen de Munich (fig. 29), escena magníficamente dibujada, especialmente los detalles del cabello y de la guirnalda que lo adorna. El Pintor de Berlín pinta sobre todo ánforas con una escena a cada lado ocupada por una sola figura, que contrasta con el negro intenso del fondo.

Entre los vasos de fondo blanco de esta etapa destacan los lékytos, o vasos destinados al culto a la muerte, y las copas, empleadas como exvotos a los dioses. Un destacado ejemplo es la *Copa de Delfos*, en la que se representa a

Apolo acompañado por su cuervo mientras toca la lira y hace una libación, exvoto que constituye un eco de la tan apreciada y desaparecida gran pintura griega (fig. 30).

Entre los años 474-450 a.C. el arte cerámico nos ofrece excelentes ejemplares creados por grandes maestros, en cuyas composiciones se percibe el deseo de distribuir libremente a las figuras por la superficie del vaso. En ellas aparece ya un claro interés por plasmar la perspectiva, por introducir escorzos y por expresar las emociones de los personajes, produciéndose cambios en el gusto por determinadas formas cerámicas en las que se albergan las composiciones. Así, junto a los grandes vasos decorados con figuras rojas, especialmente las cráteras, los vasos de fondo blanco adquieren aún un mayor desarrollo, decorándose con gran refinamiento.

Figura 29. *Ánfora de Kleofrades (h. 500-490 a.C.), Munich, Staatliche Antikensammlungen.*

Figura 30. *Copa de Delfos (h. 480 a.C.), Museo de Delfos.*

Entre los principales maestros y sus numerosas obras citaremos en primer lugar al Pintor de Pan, cuya crátera en la que se plasma la *Muerte de Acteón a manos de Ártemis*, del Museo de Bellas Artes de Boston, constituye una preciosista composición en forma de V en la que prima el movimiento. Además resalta el Pintor de Pentesilea, cuya dramática *Muerte de Pentesilea*, del Staatliche Antikensammlungen de Munich, inscrita en una circular composición está llena de escorzos y movimiento, aproximándonos a los temas de la gran pintura (fig. 31). Por último, el Pintor de los Nióbides representa en cada uno de los lados de una

crátera en forma de cáliz, del Museo del Louvre de París, la *Matanza de los hijos de Níobe* y la *Asamblea de los Argonautas*. Ambas megalográficas composiciones aportan la novedad de que los personajes que participan en la acción se distribuyen en distintos planos y se insertan en un incipiente paisaje, indicando profundidad. Además, apoyan los pies sobre un accidentado terreno y no ya en una misma línea, muestran escorzos y manifiestan sus estados de ánimo, novedades no plasmadas hasta el momento en los vasos (fig. 32).

Figura 31. *Copa del Pintor de Pentesilea (h. 465 a.C.), Gliptoteca de Munich.*

Figura 32. *Crátera del Pintor de los Nióbides (h. 460 a.C.), París, Museo del Louvre.*

En la segunda mitad del s. I a.C. en alfarería el tema preferido sigue siendo la figura humana, compaginándose dos tipos de tendencias: la influencia del estilo escultórico clásico, con el Pintor de Aquiles, y la tendencia que opta por el dibujo y el color, con el Pintor de Sotades y el Pintor de Phiale. En el último cuarto de siglo, durante el Estilo Bello, se fabrican numerosos lekitos con figuras de aires atormentados y trágicos. Destacan artistas como Aisón, el Pintor de Talos o el de Prónomos. Al primero pertenece la *Copa de Aison*, del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, composición en cuyo interior se representa, en diagonal y con caligráfico estilo, a Teseo después de haber matado al Minotauro delante de un templo jónico y en presencia de Atenea, protectora de los héroes (fig. 33). Otros destacados ejemplares son la *Crátera de volutas* del Pintor de Prónomos, en la que se pinta una escena teatral donde los actores aparecen con sus máscaras, y la *Despedida del guerrero*, del Pintor de Kleophon, perteneciente al preciosista estilo bello, en la que la decoración de palmetas y los motivos ornamentales de las telas están magistralmente tratados. Entre los numerosos lekythos de fondo blanco merecen citarse las composiciones denominadas *Musa en el monte Helicón*, *Despedida de*

Figura 33. *Copa de Aison (h. 420-410 a.C.), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

un guerrero y su mujer y *Señora con su sirvienta* (fig. 34), del Pintor de Aquiles, cuyas escenas de suaves líneas apenas bosquejadas sugieren una nueva concepción espacial y un nuevo empleo de la luz.

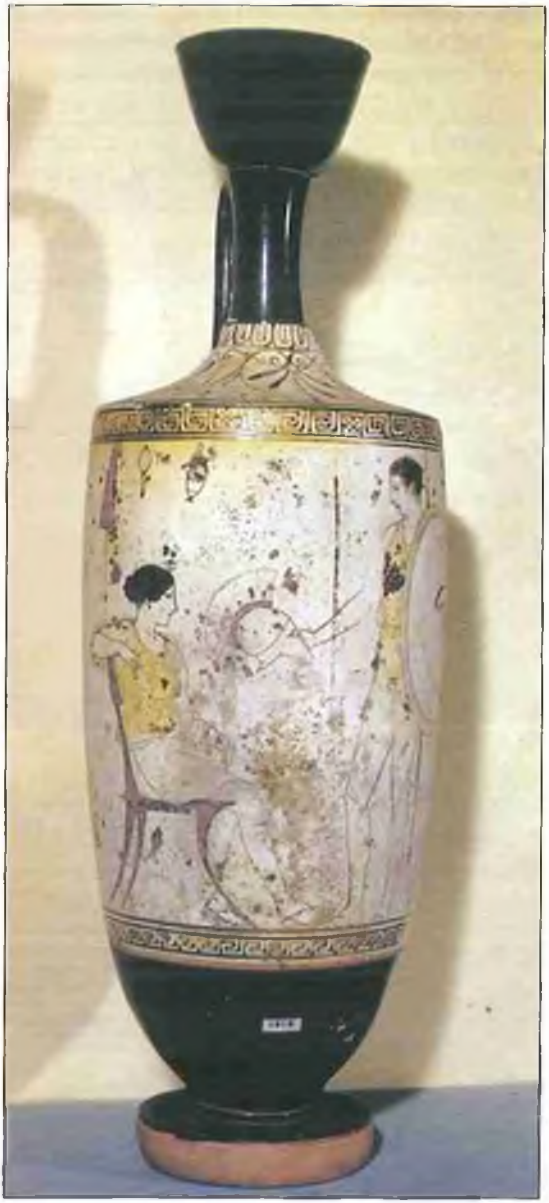

Figura 34. *Lekythos del Pintor de Aquiles (h. 440 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

EL ARTE DE LA GRECIA HELENÍSTICA

Cruz Martínez de la Torre

ESQUEMA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN
1. La arquitectura del siglo IV a.C. y los templos del Helenismo.
2. Los Santuarios y sus edificios de culto. La arquitectura funeraria.
   2.1. Los Santuarios.
   2.2. La arquitectura funeraria.
3. Los edificios de la arquitectura pública institucional. La arquitectura doméstica.
   3.1. El urbanismo y la arquitectura pública.
   3.2. La arquitectura doméstica.
4. La evolución escultórica desde el Clasicismo al Helenismo: La ruptura del equilibrio clásico y el cambio en el arte del siglo IV a.C. Los inicios del retrato y el relieve funerario.
   4.1. Las imágenes del siglo IV a.C.
   4.2. Los inicios del retrato y el relieve funerario.
5. Las escuelas del Helenismo: el barroquismo y dramatismo de las imágenes y el apogeo del retrato.
   5.1. Principales escuelas escultóricas del Helenismo.
   5.2. El apogeo del retrato.
6. Las imágenes pictóricas, la pintura cerámica y el mosaico.

Introducción

A finales de siglo V a.C. Atenas sufre una terrible peste que diezma a su población, situación que deriva en un cambio de pensamiento y de valores ciu-

dadanos. Pocos años más tarde, durante la guerra del Peloponeso, los atenienses son derrotados por los espartanos, perdiendo Atenas su papel hegemónico. Este hecho derivó en la aparición de graves desórdenes sociales que la sumieron en una gran crisis económica y moral. A partir de este momento se inicia un nuevo periodo, que se dilata hasta la muerte de Alejandro Magno en el año 323 a.C., al que se ha optado por denominar siglo IV a.C., etapa que aún participa de los presupuestos clásicos si bien hay autores que más que como una continuidad tardía del clasicismo le consideran como una fase prehelenística. En la primera mitad de dicho siglo Esparta y Tebas heredan, respectivamente, el dominio ateniense, salvo en las ciudades de Asia Menor sometidas a los persas. El enfrentamiento militar de las ciudades griegas culmina con la derrota de las urbes independientes y su unificación bajo el poder de Filipo II, rey de Macedonia, quien, tras su victoria en la batalla de Queronea, en el 338 a.C., conquista casi toda Grecia y logra el desplazamiento de la influencia cultural ateniense hacia su corte de Macedonia. Su hijo Alejandro III, el Magno, conquistó todo el imperio persa e intentó helenizarlo, adoptando a su vez las costumbres de la divinizada monarquía persa. Las conquistas de Alejandro ampliaron el mundo griego y generaron la nueva estructura económica de los reinos helenísticos, base de la nueva producción artística, relacionando la sencilla y maltrecha economía de las ciudades-estado griegas con los inmensos recursos y la gran organización del imperio persa. Surge así una civilización monárquica y urbana que ahora se extienden desde Oriente hasta Occidente, cuyos nuevos reyes y sátrapas que le suceden tras su muerte necesitan de la propaganda para legitimar su poder absoluto, viajando los grandes maestros a sus cortes para efectuar allí sus obras.

Desde el punto de vista artístico el siglo IV a.C. es una etapa de cambios y de continuismo donde aparecen mezclados diferentes estilos artísticos que participan tanto de la tradición como de la innovación. El equilibrio del estilo clásico, resultado del nacionalismo ateniense, se sustituye por presupuestos totalmente nuevos que afectan a la planificación del espacio, a la captación del movimiento y a la plasmación de la luz. La ampliación de horizontes militares, económicos y culturales del siglo IV a.C. preludia ya la idea de universalidad, propia del Helenismo, frente a la mentalidad tradicional, basada en los grandes ideales de las *poleis* clásicas griegas.

Este último periodo de la historia de Grecia, de controvertida datación al haber desaparecido la cerámica figurada y escasear los datos cronológicos fijos, se corresponde con un momento de gran inquietud y diversidad cultural. En él las técnicas y las elegantes formas del arte griego se expanden por todo el Mediterráneo y por las lejanas regiones de Oriente, dotando a estos territorios de un lenguaje artístico común. Este periodo del arte griego abarca desde la muerte de Alejandro Magno, en el 323 a.C. hasta la batalla naval de Accio en el 31 a.C., fecha en que Octavio derrotó a Marco Antonio y Oriente se incorporó definitivamente al Imperio Romano.

1. La arquitectura del siglo IV a.C. y los templos del Helenismo

El modelo de templo de esta nueva etapa se fundamenta en las indagaciones arquitectónicas que se efectuaron a finales del siglo V a.C., no solo en los edificios jónicos de la Acrópolis de Atenas sino también en los de otras regiones más alejadas. En Basas, Figalia, se erigió en la segunda mitad del siglo V a.C. un largo y estrecho templo hexástilo dedicado a *Apolo Epicurio* que supuso un hito arquitectónico no tanto por su estructura externa, en la que se emplea el orden dórico canónico, sino por su novedosa concepción espacial interna. Construido por Ictino, uno de los arquitectos del Partenón, el interior de su cella, a la que se accede tras una profunda pronaos, presenta soluciones nuevas al albergar una fila de cinco semicolumnas jónicas de amplias basas, de función puramente ornamental, adosadas a cada uno de sus largos lados mediante pequeños muros (fig. 1). Al fondo de la naos y en su centro, se dispuso una columna aislada rematada por un capitel corintio, el primero de este estilo que se conoce, que separaba esta dependencia del ádyton, espacio comunicado con el exterior del templo mediante una puerta lateral abierta en el muro oriental de la cella, que permitía la entrada adicional de luz. El interior del templo ofrecía también una novedosa solución ornamental al disponer un friso jónico corrido sobre las columnas, con una Amazonomaquia y una Centauromaquia, cuyas voluminosas figuras están imbuidas de un vivo movimiento y de una gran expresividad, si bien se hallan desprovistas de la elegancia que caracteriza a las imágenes áticas.

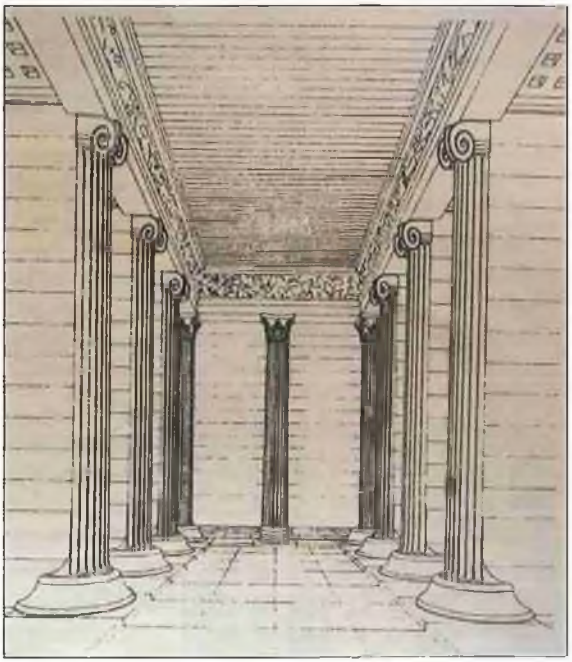

Figura 1. *Templo de Apolo Epicurio, Bassas.*

Durante el siglo IV a.C. las construcciones seculares adquieren una relevancia similar a las de carácter religioso erigidas en el anterior periodo, alternando por lo general en ellas el orden dórico con el corintio. En esta nueva etapa de fines del clasicismo Atenas deja de ser el centro del mundo griego para desplazarse éste hacia otras regiones, como la corte de Macedonia y a las ciudades de Asia Menor. El resurgir urbano de esta última zona en la segunda mitad de este siglo tiene como consecuencia la creación de una sobredimensionada arquitec-

tura religiosa. En ella predomina el masivo empleo de columnas, dispuestas sobre todo en el pórtico con objeto de destacar la fachada del edificio, y la elevación del templo sobre altos basamentos, caracteres ambos que la dotan de una monumentalidad hasta entonces raramente vista. A medida que transcurre el tiempo el orden jónico adquiere un mayor protagonismo, alcanzando formas canónicas en Asia Menor a finales del siglo IV a.C. Entre los nuevos templos de esta región, de estilo jónico, destacan el *Artemision de Éfeso* y el de *Apolo en Dídima*, este último terminado de realizar durante el periodo helenístico. El *Artemision de Éfeso*, reconstruido hacia el 356 a.C. sobre su predecesor de época arcaica, destruido tras un incendio, presenta un basamento más elevado, un verdadero bosque de columnas alrededor, adornadas con relieves en su parte baja y una profusa decoración, elementos que le aportaron mayor monumentalidad y esplendor con respecto al del periodo anterior.

El Helenismo es una época de amplios y heterogéneos territorios en cuyos proyectos constructivos aparecen algunas estructuras nuevas y en la que la arquitectura se torna cada vez más ornamental. En esta nueva etapa se producen cambios profundos frente a la arquitectura y el urbanismo de época clásica, que comenzaron a apuntarse ya en el siglo IV a.C., como la grandeza, la abigarrada decoración, la teatralidad y el predominante interés por la impresión visual del conjunto. Los templos son ahora todavía más monumentales, elevándose sobre escalones y decorándose profusamente. En ellos prima el acabado de la fachada principal, que se acompaña por un desarrolladísimo pronaos, sobre la trasera. En los edificios más tardíos los intercolumnios se ensanchan y los pasillos son más amplios, lo que dota de magnificencia a la planta y al conjunto. El orden jónico, más decorativo y esbelto que el orden dórico, adquiere ahora un total protagonismo, relegándose este último a lugares secundarios como las grandes alas de los pórticos del centro de las ciudades o las grandes columnatas de las vías urbanas, características de las ciudades sirias. Junto al orden jónico el corintio también se desarrolla, perfeccionándose el follaje del capitel.

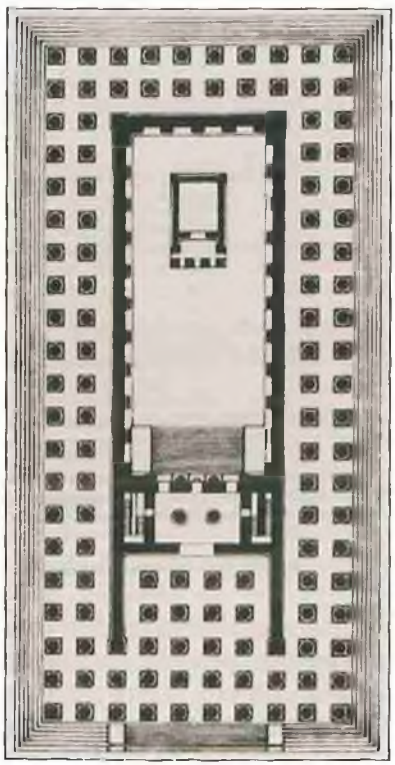

Figura 2. a) *Planta del templo de Apolo, Dídima.*

Una de las más grandiosas construcciones finalizadas en este periodo es el templo de *Apolo en Dídima* (figs. 2 a y 2 b), singular, complejo y monumental edificio inacabado que empezó a construirse a finales del

Figura 2. b) *Templo de Apolo, Dídima.*

siglo IV a.C. por los arquitectos Paionio de Éfeso y Dafnis de Mileto, cuyas obras duraron hasta época romana. Situado sobre un antiguo templo destruido por los persas, se eleva sobre un alto estilóbato y posee ciento ocho columnas jónicas en su exterior decoradas con bellos relieves. Se trata de un edificio díptero e hípetro, sin techo ni frontones, en el que, tras una pronaos repleta de columnas, se dispone una antecámara elevada desde donde parece ser que se dictaba el oráculo. La cella, situada en un nivel más bajo que la anterior zona, adopta la forma de un patio descubierto que, a su vez, alberga cerca de su cabecera un templete tetrástilo, o *naiskos*, destinado a guardar la imagen divina. El acceso a ella tenía lugar mediante pasadizos abovedados emplazados a los lados de la tribuna elevada, salvándose el desnivel existente entre ambas partes del edificio mediante una ancha escalera. Las dimensiones, las numerosas columnas, los distintos niveles de acercamiento al santuario y la copiosa decoración evocan los modelos de los grandes templos del arte egipcio, mientras que el juego de diferentes espacios y la inserción del pequeño *naiskos* en la gran escenografía que lo rodea son algunos de los caracteres más significativos de la arquitectura de esta etapa.

Otro de los monumentos sacros más destacados del helenismo es el *Templo de Zeus Olímpico,* que se comenzó a construir en Atenas en época pisistrátida, en el siglo VI a.C., si bien tras el fin de la tiranía se abandonó lo poco que se había edificado. Antíoco IV, rey de Siria, reanudó la obra hacia el año

175 a.C., conservando las líneas generales y el tamaño de la anterior construcción. El nuevo proyecto se lo encargó al arquitecto romano Cosutio, y en él se fundían las formas helenísticas con el gusto romano (fig. 3). Fue un templo díptero y el primero en que se utilizó la columnata corintia a gran escala en el exterior del edificio, ya que previamente este tipo de capiteles solo se había empleado en interiores, como en el templo de Apolo en Basas. La magnitud del proyecto impidió a Antíoco acabar la construcción en vida, retomándose ésta en época de Augusto para ser finalizada en el 132 d.C. durante el reinado de Adriano. Por último mencionaremos el edificio más célebre de todo el helenismo, el *Altar de Zeus*, monumental construcción mandada erigir por Eumenes II entre los años 197-159 a.C. en la Acrópolis de la ciudad de Pérgamo (fig. 4). Se trata de un pórtico columnado de estilo jónico, elevado sobre un alto podio esculpido a la manera de las grandes obras orientales. A él se accede a través de una gran escalinata, enmarcada por sus dos alas laterales, que da acceso al altar de Zeus, situado dentro de un gran patio abierto. Este edificio, conservado actualmente en el Museo de Pérgamo en Berlín, ofrece un claro contraste entre la sencillez y el equilibrio del espacio interior y el barroquismo del exterior, cuya compleja escenografía escultórica alude a la fundación del reino de Pérgamo y a su mítica vinculación dinástica con el mundo griego.

Figura 3. *Templo de Zeus Olímpico, Atenas.*

Figura 4. *Altar de Zeus, Pérgamo.*

2. Los Santuarios y sus edificios de culto. La arquitectura funeraria

2.1. *Los Santuarios*

Los santuarios, lugares de peregrinación a los que acudían los habitantes de las distintas urbes griegas, siempre gozaron de una destacada importancia desde tiempos remotos. Situados por lo general en parajes naturales, algunos de complicado acceso, con el transcurso del tiempo fueron variando su función, si bien algunos siguieron conservando su finalidad oracular. En ellos se ubicaban tanto edificios de culto como de carácter civil, separados por un muro que delimitaba sus respectivos espacios, accediéndose al lugar a través de puertas monumentales denominadas propileos. Desde este acceso partía una vía sacra que conducía al altar donde se efectuaban las ofrendas y sacrificios, así como a las diversas estructuras religiosas y votivas. Durante el siglo precedente, el enclave de la Acrópolis de Atenas fue el espacio sacro más relevante, cuyas principales construcciones ya han sido analizadas.

En los santuarios, aparte de los templos, sobresalen otros dos tipos de edificios claramente diferenciados: los denominados tesoros y los *tholoi*. Los pri-

meros consisten en pequeños edificios diseñados en orden dórico o jónico, por lo general de planta rectangular con pórtico *in antis*, que se suelen encontrar bellamente decorados. Su función consiste en albergar las ofrendas ofrecidas bien por los habitantes de las diversas ciudades estado con motivo de sus victorias militares o bien por ricos ciudadanos. Entre los santuarios más sobresalientes del periodo arcaico está el de Apolo en Delfos, situado bajo el monte Parnaso, en el que se construyeron más de treinta tesoros ofrecidos por diferentes ciudades. Entre todos ellos destaca el opulento *Tesoro de los Sifnios*, erigido hacia el año 525 a.C. por estos ciudadanos jonios como muestra de su riqueza, y el *Tesoro de los Atenienses*, que mandaron edificar éstos tras su victoria obtenida en la batalla de Maratón contra los persas, en el año 490 a.C. (fig. 5).

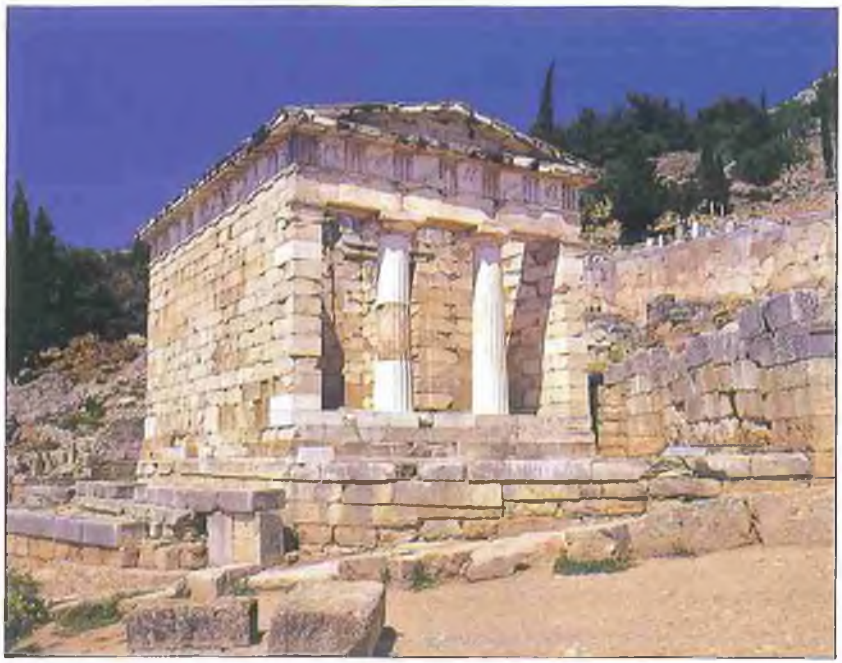

Figura 5. *Tesoro de los Atenienses, Delfos.*

Los *tholoi* son construcciones religiosas que se erigen a finales del siglo IV a.C., si bien existen ejemplos anteriores en Atenas y Delfos. Poseen planta circular y su función es desconocida, si bien se las vincula con el culto a un difunto heroizado. En ellos destaca la insólita importancia que adquiere su espacio interno y el destacado gusto por la riqueza decorativa, característica de este siglo, siendo frecuente encontrar mezclados los diversos órdenes arquitectónicos en las columnas de su espacio exterior e interior. De fines del siglo V a.C. o de comienzos del siglo IV a.C. procede el *tholos* del santuario

de Atenea Marmaria, en Delfos, edificio diseñado con veinte columnas dóricas en su anillo exterior y diez con capiteles corintios primitivos situadas en el interior muy próximas al muro, cuya fama superó al de Epidauro (fig. 6). Otro importante recinto sagrado de la época arcaica fue el de Zeus, en Olimpia, lugar en el que se celebraban los juegos panhelénicos, que contaba con edificios religiosos y civiles de gran importancia. Durante la segunda mitad del siglo IV a.C. se construyó en el espacio sacro de esta ciudad el Philippeion, un *tholos* que combina el orden jónico en su columnata exterior y el corintio en la interior, que se encuentra adosada al muro.

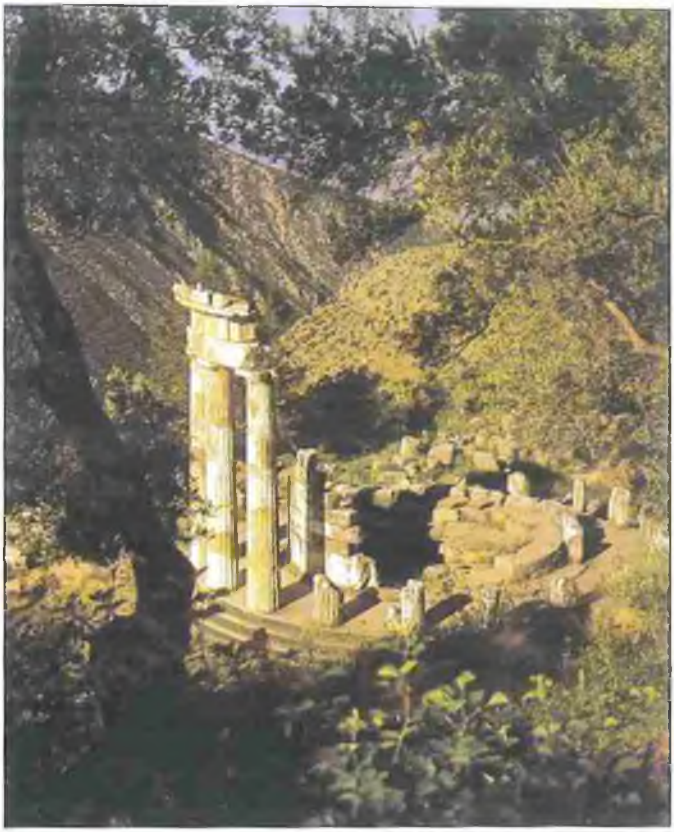

Figura 6. *Tholos de Delfos*.

Junto a los lugares anteriormente citados, los santuarios de las ciudades de Epidauro y Pérgamo tuvieron también gran relevancia en esta nueva etapa, concentrándose en sus recintos importantes edificios de carácter religioso y civil. Entre todos ellos mencionaremos el santuario de Asclepio, en Epidauro, donde se construye hacia el año 360 a.C. un magnífico ejemplo de este destacado gusto por los edificios de planta circular. Atribuido por Pausanias a Policleto el Joven, destaca por el gran refinamiento decorativo de su profusa decoración arquitectónica, inspirada en la del Erecteion, y por la importancia concedida a su espacio interno. Consta al exterior de un sencillo peristilo dórico de piedra caliza, sobre el que se apoya un estrecho friso con metopas decoradas con rosetas, y de una refinada columnata interior corintia, ejecutada con mármol del Pentélico, cuyos capiteles poseen volutas muy curvadas y una doble fila escalonada de hojas de acanto talladas con gran virtuosismo técnico.

2.2. *La arquitectura funeraria*

Durante el siglo IV a.C., tras la preeminencia del ámbito de lo privado sobre los ideales públicos del clasicismo, la clase pudiente comienza a preocuparse por embellecer no sólo su morada terrenal sino también la que ocupará tras la muerte. El desplazamiento hacia la periferia del mundo griego de los horizontes artísticos atenienses hace que su lenguaje sea empleado por la clase dominante como expresión de su grandeza más allá de sus fronteras. La adquisición de lujosos bienes relacionados con el adorno personal, algunos de ellos depositados en las tumbas, pone de manifiesto este nuevo interés por dejar constancia de su prestigio y de su afán de pervivencia a través de enterramientos de una monumentalidad desconocida hasta el momento en Grecia. En los inicios del siglo IV a.C. tiene lugar la creación en la región de Licia, al sur de Asia Menor, de una importante construcción de carácter funerario, el *Monumento a las Nereidas de Janto*, trasladado y reconstruido en el Museo Británico de Londres (fig. 7). Esta tumba de una dinastía licia posee forma de templo jónico tetrástilo, con frontones decorados y pórtico con imágenes de Nereidas dispuestas entre las columnas. Su estructura, ejecutada en mármol, se encuentra situada sobre un basamento de piedra caliza ornamentado con relieves, tallados conforme al estilo de la región.

Figura 7. *Monumento a las Nereidas, Janto.*

Pese a su importancia, la más espectacular y colosal de todas estas sepulturas fue la mandada construir en Halicarnaso por Mausolo, sátrapa helenizado de Caria, en la que concurren elementos de la tradición funeraria local con componentes estilísticos y artistas de origen griego. Su *Mausoleo*, una de las siete maravillas del mundo construida pa-

ra heroizarle, estuvo emplazado en un luminoso enclave entre dos colinas, dominando el puerto, y fue la obra más importante de este siglo realizada para un particular (fig. 8). Para la ejecución de sus importantes esculturas y relieves, conservados en el Museo Británico de Londres, se convocó a artistas de la talla de Briaxis, Escopas, Leócares y Timoteo. Se trata de una tumba de unos cuarenta y seis metros de altura, totalmente perdida y conocida a través de las descripciones literarias de Plinio y Vitrubio. Se hallaba dispuesta sobre un amplio pedestal en el que se apoyaba un peristilo de treinta y seis columnas jónicas, situadas en una doble fila, que rodeaba la cámara sepulcral. Ésta estuvo decorada con un friso escultórico en el que se relataban diversos temas de luchas míticas, como una Centauromaquia y una Amazonomaquia. El edificio se hallaba cubierto por una alta techumbre de forma piramidal, en cuyo centro aparecía una cuádriga con Mausolo y su esposa Artemisia. En esta colosal obra se sintetizaron diversos elementos como la torre, de tradición local, el templo columnado, de origen griego, y la pirámide, de ascendencia egipcia.

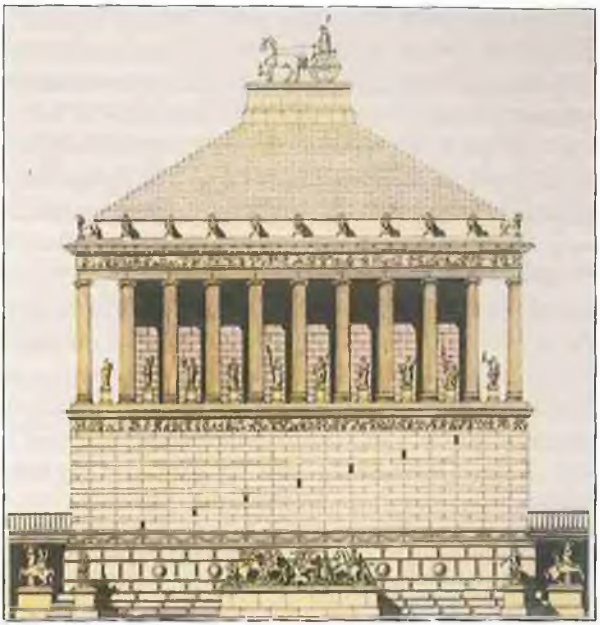

Figura 8. *Reconstrucción del Mausoleo de Halicarnaso.*

3. Los edificios de la arquitectura pública institucional. La arquitectura doméstica

3.1. *El urbanismo y la arquitectura pública*

En la etapa clásica el urbanismo de las ciudades respondía a presupuestos muy simples y su monumentalidad se circunscribía a la zona religiosa, situada casi siempre en la Acrópolis, y a los edificios públicos del ágora, ubicada

2.2. *La arquitectura funeraria*

Durante el siglo IV a.C., tras la preeminencia del ámbito de lo privado sobre los ideales públicos del clasicismo, la clase pudiente comienza a preocuparse por embellecer no sólo su morada terrenal sino también la que ocupará tras la muerte. El desplazamiento hacia la periferia del mundo griego de los horizontes artísticos atenienses hace que su lenguaje sea empleado por la clase dominante como expresión de su grandeza más allá de sus fronteras. La adquisición de lujosos bienes relacionados con el adorno personal, algunos de ellos depositados en las tumbas, pone de manifiesto este nuevo interés por dejar constancia de su prestigio y de su afán de pervivencia a través de enterramientos de una monumentalidad desconocida hasta el momento en Grecia. En los inicios del siglo IV a.C. tiene lugar la creación en la región de Licia, al sur de Asia Menor, de una importante construcción de carácter funerario, el *Monumento a las Nereidas de Janto*, trasladado y reconstruido en el Museo Británico de Londres (fig. 7). Esta tumba de una dinastía licia posee forma de templo jónico tetrástilo, con frontones decorados y pórtico con imágenes de Nereidas dispuestas entre las columnas. Su estructura, ejecutada en mármol, se encuentra situada sobre un basamento de piedra caliza ornamentado con relieves, tallados conforme al estilo de la región.

Figura 7. *Monumento a las Nereidas, Janto.*

Pese a su importancia, la más espectacular y colosal de todas estas sepulturas fue la mandada construir en Halicarnaso por Mausolo, sátrapa helenizado de Caria, en la que concurren elementos de la tradición funeraria local con componentes estilísticos y artistas de origen griego. Su *Mausoleo*, una de las siete maravillas del mundo construida pa-

ra heroizarle, estuvo emplazado en un luminoso enclave entre dos colinas, dominando el puerto, y fue la obra más importante de este siglo realizada para un particular (fig. 8). Para la ejecución de sus importantes esculturas y relieves, conservados en el Museo Británico de Londres, se convocó a artistas de la talla de Briaxis, Escopas, Leócares y Timoteo. Se trata de una tumba de unos cuarenta y seis metros de altura, totalmente perdida y conocida a través de las descripciones literarias de Plinio y Vitrubio. Se hallaba dispuesta sobre un amplio pedestal en el que se apoyaba un peristilo de treinta y seis columnas jónicas, situadas en una doble fila, que rodeaba la cámara sepulcral. Ésta estuvo decorada con un friso escultórico en el que se relataban diversos temas de luchas míticas, como una Centauromaquia y una Amazonomaquia. El edificio se hallaba cubierto por una alta techumbre de forma piramidal, en cuyo centro aparecía una cuádriga con Mausolo y su esposa Artemisia. En esta colosal obra se sintetizaron diversos elementos como la torre, de tradición local, el templo columnado, de origen griego, y la pirámide, de ascendencia egipcia.

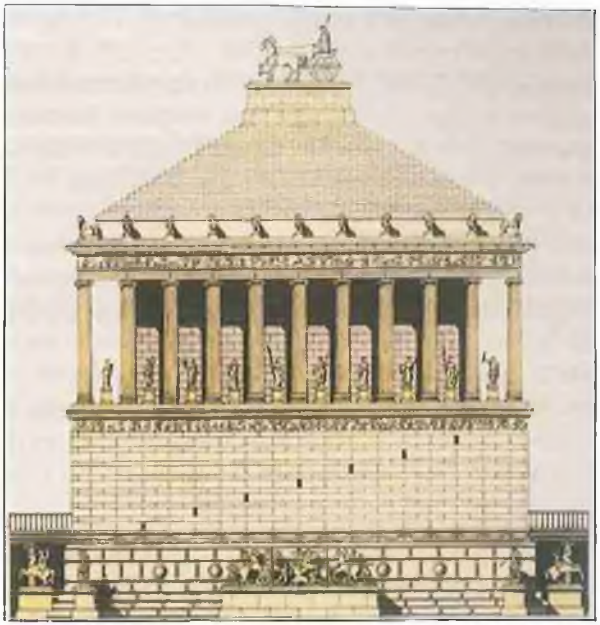

Figura 8. *Reconstrucción del Mausoleo de Halicarnaso.*

3. Los edificios de la arquitectura pública institucional. La arquitectura doméstica

3.1. *El urbanismo y la arquitectura pública*

En la etapa clásica el urbanismo de las ciudades respondía a presupuestos muy simples y su monumentalidad se circunscribía a la zona religiosa, situada casi siempre en la Acrópolis, y a los edificios públicos del ágora, ubicada

ésta en el centro. La urbe propiamente dicha se situaba en un terreno más o menos llano, al pie de la colina que servía como fortaleza, donde el terreno lo permitía. Durante el siglo IV a.C. y posteriores se remodelaron algunas antiguas ciudades, como Atenas o Priene, y se colonizaron nuevos territorios, lo que obligó a la creación de enclaves, diseñados sobre la base de un trazado regular en cuadrícula, en los que confluían los intereses comerciales con las actividades propias de los lugares de esparcimiento y cultura. En estos nuevos asentamientos las casas se construyeron formando manzanas, que se hallaban separadas entre sí por calles perpendiculares que se cruzaban en ángulo recto. Esta novedosa concepción urbanística, atribuida a Hipodamo de Mileto, no fue totalmente desconocida anteriormente, ya que se empleó hacia el año 475 a.C. en el trazado del puerto del Pireo. El progresivo crecimiento y la diversificación de las actividades administrativas y de esparcimiento propició la creación de espacios específicos para que éstas se pudieran desarrollar, ubicándose las primeras en torno al ágora y las segundas en las afueras del centro metropolitano.

Durante la época helenística las urbes más sobresalientes se encuentran en lugares alejados de Grecia, como Asia Menor, Siria o Egipto, en los que se crea una nueva concepción urbanística, basada en la grandiosidad, que desborda los límites de la ciudad preexistente con su rápido crecimiento. Tal es el caso de Alejandría, la ciudad más importante del Mediterráneo, que fue proyectada por Dinócrates de Rodas en el delta del Nilo bajo las órdenes de Alejandro Magno. Esta urbe posee amplias calles, como la vía canópica que la dividía en dos partes: la norte, donde se hallaba la zona pública con el palacio y las zonas de esparcimiento y cultura y la sur, zona habitacional donde se ubicaban los barrios griego y egipcio. Próxima a la urbe, en la isla de Faro, Sóstrato de Cnido construyó una gran torre luminosa que servía de orientación a los marineros, una de las siete maravillas del mundo.

La grandiosidad arquitectónica, la concepción unitaria del conjunto, la escenografía teatral de muchos de los edificios civiles y religiosos y la lujosa decoración de estilo oriental son algunos de los caracteres más significativos de los nuevos asentamientos de este periodo, algunos de los cuales son de gran singularidad al estar ubicados en altas laderas montañosas. Sus abundantes escalinatas, terraza y pórticos contribuyen a producir un efecto espectacular, como acontece en Pérgamo, culta y sofisticada ciudad, situada sobre una alta colina, que fue la segunda en importancia tras Alejandría. En ella, el desnivel existente entre la parte alta y la baja se salva gracias a la planificación de continuas terrazas y columnatas que conectan los distintos niveles urbanos. En la acrópolis, de planta semicircular y rodeada por sólidas murallas, se edifica un gran templo dórico a Atenea y el monumental altar de Zeus.

Los espacios abiertos y los grandes edificios públicos, como la *stoa*, el teatro, el gimnasio y el *bouleuterion*, son característicos del helenismo, no pudiendo faltar en ninguna de las ciudades griegas de nueva planta. Estas tradicio-

nales construcciones se van a adaptar fuera de Grecia a nuevas funciones, ornamentándose con imágenes de dioses y de personajes ilustres de la comunidad. La *stoa* consiste en un largo edificio rectangular y porticado en uno de sus largos lados, con uno o dos pisos, que delimita los márgenes de grandes complejos comerciales. Sus soportales protegen al ciudadano de las inclemencias meteorológicas, al tiempo que sirven como lugar de reunión y de transacciones comerciales. Una de las construcciones más significativas es la *Stoa de Atalo II*, regalada en el siglo II a. C. a la ciudad de Atenas por este rey de Pérgamo (fig. 9). Edificada cerca del ágora, y actualmente totalmente reconstruida, sobrepasó los cien metros de longitud y los veinte de anchura. Contó con dos pisos en los que se ubicaban las tiendas y en ella se utilizaron columnas dóricas en la zona inferior y jónicas en la superior, conforme a la costumbre helenística, heredada por los romanos, de combinar diferentes órdenes en un mismo edificio.

Figura 9. *Stoa de Atalo II, Atenas.*

El teatro al aire libre era imprescindible en cualquier gran santuario y ciudad helenística de prestigio (fig. 10). Destinado a representaciones religiosas y corales su estructura básica consistió en una *orchestra* circular, donde danzaba el coro, y en un graderío semicircular empinado, o *théatron*, excavado en la pendiente de una colina con asientos para los espectadores, que a partir del siglo IV a.C. se efectuaron en piedra. Una construcción rectangular tras la orchestra, la *skene*, ocultaba en origen el vestuario de los actores para acabar siendo el lugar donde éstos actuaban. En época helenística ésta se complicó con

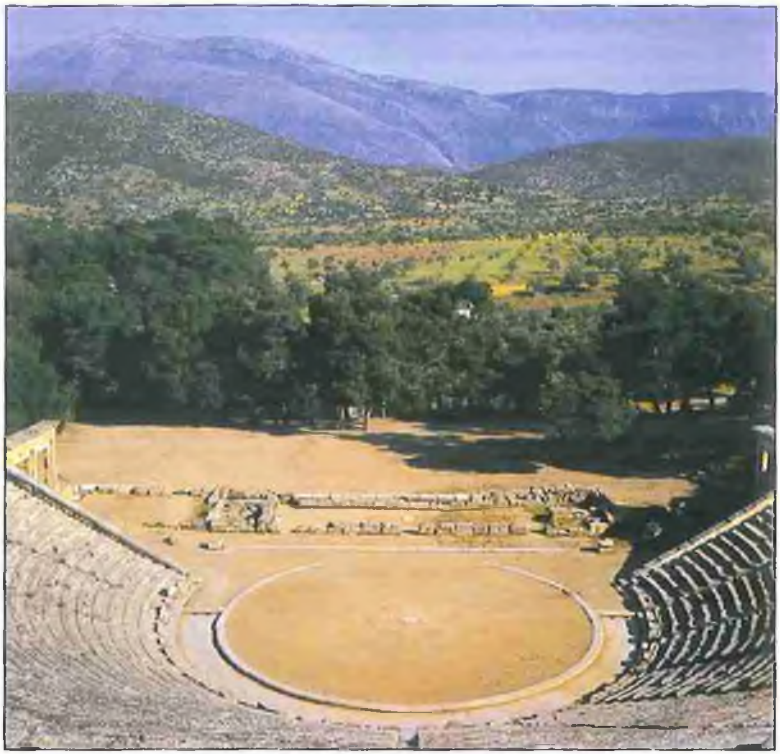

Figura 10. *Teatro, Epidauro.*

un *proskenion*, estructura elevada de piedra sobre la *orchestra* con columnas exentas o con pilares adosados, donde también acabó teniendo lugar la representación. Entre todos los teatros llegados hasta nuestros días el de Epidauro, construido a finales del siglo IV a.C. y proyectado por Policleto el Joven, es de una grandiosidad, armonía de diseño y perfección acústica sin precedentes en la Antigüedad, destacando también los de las ciudades helenísticas de Priene y Pérgamo. En ocasiones en las vías urbanas próximas a ellos es posible hallar monumentos más modestos, relacionados con la actividad teatral, como la *Linterna de Lisícrates*, creada en el año 334 a.C. Situada en la vía de los Trípodes conducente al teatro de Dioniso, en Atenas, sirvió como base para la colocación del trípode que este ciudadano ganó dicho año al crear un coro para el teatro de esta ciudad (fig. 11). Se trata de una estructura circular de mármol, dispuesta sobre un pedestal cúbico de piedra caliza, decorado con seis columnas corintias, las primeras que se sitúan en un edificio al exterior. Éstas sostienen el entablamento ornamentado con relieves alusivos a un mito de Dioniso, el de los piratas convertidos en delfines. El tejado cónico del monumento se encuentra coronado por un capitel, ricamente adornado, que sujetaba el trípode de bronce obtenido como premio.

El gimnasio es, junto con el teatro y la *stoa*, uno de los principales símbolos culturales griegos en las tierras conquistadas, existiendo desde tiempos antiguos en las más destacadas ciudades griegas, como en Olimpia y Delfos, y en las urbes de Asia Menor, como en Priene, Mileto o Pérgamo. Su estructura consiste en un espacio rectangular situado al aire libre, o palestra, rodeado de pórticos columnados, que se empleaba para la práctica del deporte. Posee también otras dependencias, como las destinadas a vestuario y lugar para aplicarse el aceite los atletas, un complejo termal y estructuras destinadas a la actividad didáctica del efebo, como la biblioteca.

Por último destacaremos, el *bouleuterion*, edificio donde se efectuaban las reuniones del consejo de ciudadanos que gobernaba la urbe (fig. 12). Su estructura básica consistió en una amplia sala cuadrada, cubierta probablemente mediante un tejado de madera colocado a dos aguas, destinada a las asambleas. En su espacio interior se dispusieron lateralmente largas filas de asientos, separadas mediante escalinatas de acceso, y un altar central, cerca del cual intervenían los oradores. Su organización fue evolucionando desde la sencillez de los primeros ejemplares de Olimpia y Delos a la mayor complejidad de los de Mileto o Priene, ya en época helenística.

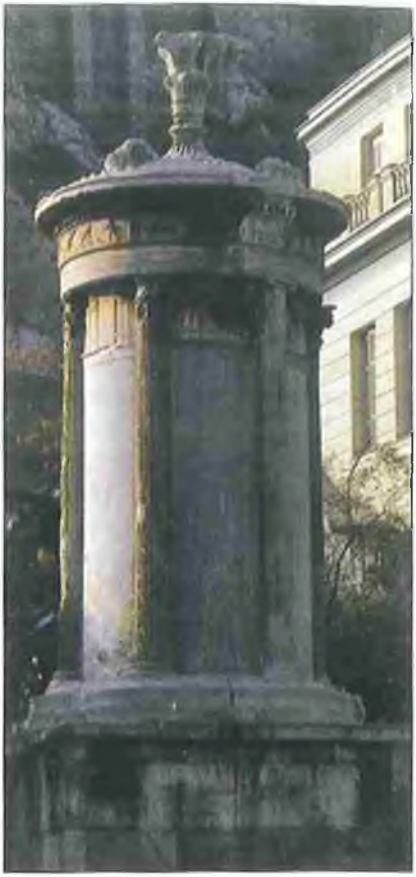

Figura 11. *Linterna de Lisícrates. Atenas.*

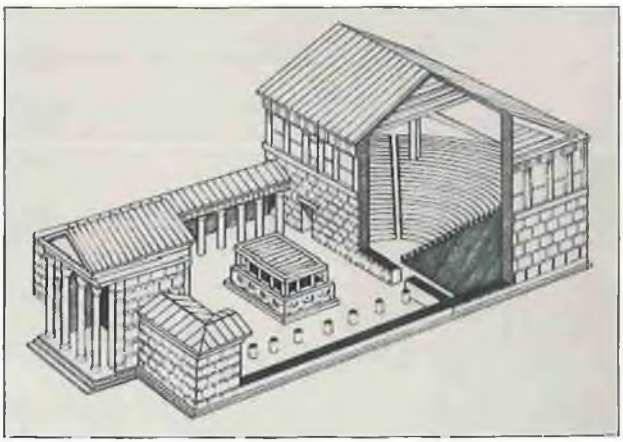

Figura 12. *Reconstrucción Del Bouleuterion de Priene.*

3.2. *La arquitectura doméstica*

La planta de la casa privada se va a complicar durante el helenismo con la inclusión de patios porticados y estancias, que se embellecen con una rica decoración en mosaico. La casa helenística de la clase adinerada posee gran lujo, accediéndose desde la calle, a través de un vestíbulo, al peristilo, patio central columnado semicubierto, con un pozo y un aljibe para recoger el agua de la lluvia. A su alrededor se colocan las dependencias públicas destinadas a recibir a los invitados y para celebrar banquetes y en la parte superior se disponen las habitaciones privadas empleadas como dormitorios. Los suelos de la zona pública se cubren ahora con ricos mosaicos, que preludian los de las futuras mansiones romanas, y la decoración general se complementa con pequeñas esculturas en terracota, denominadas tanagras. Un ejemplo de este tipo de complejas construcciones, ejecutadas ya con materiales más sólidos que en siglos anteriores, se puede rastrear en las ruinas de importantes ciudades helenísticas como Priene, Mileto, Delos y Pella (fig. 13). En ellas se constata la presencia de lujosos frescos decorativos pintados en sus paredes, hoy inexistentes, y de bellos pavimentos de mosaicos realizados con guijarros fluviales que forman motivos geométricos, en blanco y negro, y complejas escenas mitológicas, en color, que ornamentan las numerosas estancias de estas ricas mansiones pertenecientes a los estamentos más acomodados de la sociedad griega.

Figura 13. *Mosaico pavimental. Pella (finales s. IV a.C.)*

4. La evolución escultórica desde el Clasicismo al Helenismo: La ruptura del equilibrio clásico y el cambio en el arte del siglo IV a.C. Los inicios del retrato y el relieve funerario

4.1. *Las imágenes del siglo IV a.C.*

El arte del siglo IV a.C. es deudor, desde la punto de vista formal, de la época anterior. Durante sus primeros años la tradición del estilo bello de fines del clasicismo aún se mantiene en Atenas, mientras que en el Peloponeso el círculo más activo está en torno a la escuela de Policleto. En esta nueva etapa, en la que ya no sirven los ideales del anterior siglo y el ciudadano se refugia en el ámbito de lo individual, los artistas plantean una nueva plasmación de los rostros que afecta especialmente a las imágenes de las divinidades, cuya expresión más humana se contrapone con la lejanía expresiva de algunas muestras de la plástica del siglo V a.C. La búsqueda de lo inmediato y la manifestación de los sentimientos y de las pasiones constituyen la base del nuevo arte, especialmente de la escultura, donde se vislumbra ya el género del retrato, que más adelante se desarrollará plenamente durante el Helenismo. El *páthos*, o padecimiento íntimo, sustituye al *éthos*, o carácter moral, de las imágenes del primer clasicismo. Los temas relacionados con el culto a Dionisos y a Afrodita, divinidades que dominan el lado oscuro de la personalidad humana, se multiplican en detrimento de los referentes a otras divinidades y a los temas heroicos, que en esta etapa pierden la importancia que hasta entonces habían tenido. A partir de ahora los dioses se van a representar cada vez más jóvenes y afeminados, como los esculpe Praxíteles, la mujer y el erotismo femenino van a ocupar un amplio espacio, como en la obra de Timoteo, y los rostros muestran a veces un sorprendente realismo, como en los retratos ejecutados por Silanion, o un gran patetismo, como se percibe en los de Escopas. Se trata, pues, de un momento de gran diversidad y complejidad de estilos, difíciles de definir, en el que se crea una nueva relación psicológica entre la imagen y quien la contempla y en el cual se comienza a personificar conceptos abstractos no representados hasta el momento.

Entre los numerosos escultores que conectaron con esta emergente concepción plástica destacaremos a Cefisodoto el Viejo, cuyo conjunto escultórico *Irene y Pluto*, realizado hacia el año 370 a.C. y guardado en la Gliptoteca de Munich, constituye la primera gran composición alegórica de la escultura griega. Los ropajes de Irene, la Paz, evocan la severidad y elegancia de los paños de Fidias, si bien en las miradas de ambos personajes se percibe una nueva expresión de ternura y afecto que preludia a las futuras imágenes de Praxíteles.

Este gran artista fue probablemente hijo suyo, de quien debió aprender el oficio. El éxito de Praxíteles se fundamentó en la suavidad de su estilo, siendo copiadas sus creaciones numerosas veces en época romana. Entre ellas des-

Figura 14. *Venus Capitolina (s. III-II a.C.), Roma, Museo Capitolino.*

tacan la *Afrodita Cnidia*, del Museo Vaticano de Roma, imagen de culto creada hacia el año 350 a.C. para el santuario de Cnido, en Asia Menor, que constituye su obra más famosa al ser el primer desnudo de una diosa existente en el mundo griego. Según relata Plinio, fue la imagen de culto más famosa de la Antigüedad y para su pública contemplación y veneración se la situó dentro de un templete circular abierto con objeto de poder redearla, si bien la obra posee un punto de observación principal. La diosa aparece sorprendida en el momento del baño sagrado, lo que justifica que aparezca desnuda, y se apoya sobre la hidria y un paño con flecos, utilizados ambos como soporte de la estatua. Su cabeza gira ligeramente hacia la izquierda y la expresión del rostro, con la mirada lejana, muestra un gesto sonriente y ambiguo. Pese a las deficientes restauraciones sus formas son plenas y suaves, lo que la convierte en una escultura poseedora de vida. A partir de este modelo se inaugura una serie de imágenes helenísticas de Afroditas desnudas, conocidas con el nombre de Venus púdicas, como la del Museo Capitolino de Roma (fig. 14).

Praxíteles talló otras imágenes de dioses en mármol, entre las que sobresalen el grupo de *Hermes con el niño Dionisos*, realizada hacia los años 330-320 a.C. y guardada en el Museo de Olimpia, controvertido y célebre conjunto que se aún se discute si responde a un original suyo, aunque no parece probable pese a que Pausanias le adjudica su autoría. El tema está tratado de una forma amable y casi familiar, ajeno a la majestuosidad de las representaciones del anterior siglo, al mostrar al dios jugando con el niño Dionisos. La

delicadeza y el blando modelado corporal de Hermes se adapta plenamente al estilo praxiteliano en cuanto al sinuoso tratamiento de la composición y al refinado y exhaustivo pulido de su superficie, aprovechándose al máximo la cualidad cristalina y traslúcida que ofrece el mármol (fig. 15). La imprecisión intencionada de los rasgos del rostro y la extrema suavidad en el tratamiento de los párpados y de las comisuras de los labios otorgan un tratamiento casi pictórico a la imagen del dios. El *Apolo Sauróctono*, obra de hacia el 360-350 a.C., del Museo Vaticano de Roma, muestra a esta divinidad con aspecto juvenil ocupado en una acción intrascendente. En ella Praxíteles aborda un tema mítico desde la anécdota al mostrar al gran Apolo cazando indolentemente un lagarto y no a la terrible serpiente Pitón, a la que el dios dio muerte en Delfos para adueñarse del santuario, lo que indica la profunda transformación espiritual experimentada por la sociedad griega de este siglo. El tratamiento casi femenino dado por el autor a algunas de las imágenes divinas, de formas suaves y alargadas, las aleja no sólo del modelo de la religión oficial sino que constituye uno de los rasgos definitorios de su personal estilo.

Figura 15. *Hermes con el niño Dionisos (h. 330-320 a.C.), Museo de Olimpia.*

Otro de los grandes maestros del siglo IV a.C. es Timoteo, quien colaboró junto con Escopas en la decoración del Mausoleo de Halicarnaso. Este autor efectuó algunas de las bellas imágenes del templo de Asclepio en Epidauro, como la *Niké*, del Museo Nacional de Atenas, captada en pleno vuelo, que decoraba el vértice del frontón, cuyo tratamiento del ropaje permite traslucir su anatomía. Su representación de *Leda con el cisne*, del Museo Capitolino de Roma, constituyó una famosa obra, de la que se conservan numerosas copias, en la que Timoteo explora magistralmente la sensualidad del cuerpo femenino (fig. 16). En esta abierta y teatral composición, pervive la tradición del estilo bello del siglo V a.C. con las nuevas tendencia figurativas de esta etapa. En ella la protagonista intenta proteger a Zeus, su amante transformado en cisne, del águila

Figura 16. *Leda con el cisne (h. 365 a.C.), Roma, Museo Capitolino.*

Figura 17. *Ménade danzante (hacia mediados del s. IV a.C.), Dresde, Albertinum.*

que les ataca y hacia la que vuelve su angustiado rostro, cuya expresión posiblemente influye en las imágenes de su contemporáneo, Escopas de Paros.

Este magistral autor, nacido en esta isla hacia el 380 a.C. y formado en Atenas, trabajó en el Mausoleo de Halicarnaso esculpiendo probablemente el friso de la Amazonomaquia. En sus trabajos traduce como nadie el padecimiento psicológico y la tragedia interna de los personajes, al tiempo que expresa magistralmente el movimiento, características que más adelante se harán patentes en las imágenes del barroco helenístico. Entre ellos merecen citarse la *Ménade danzante*, del Albertinum de Dresde (fig. 17), figura concebida para ser vista de lado. Su violento movimiento, manifiesto en la torsión del rostro, girado hacia arriba, y de todo el cuerpo, parcialmente vestido, expresa a la perfección el éxtasis místico y pone de manifiesto el lado irracional y pasional de la reli-

gión dionisíaca, así como la maestría con que el autor trata este tema mitológico. Por último citaremos las esculturas del templo de Atenea Alea en Tegea, que algunos investigadores dudan si le pertenecen. La *Cabeza* del frontón oeste del templo, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, sobresale por la gran profundidad de la talla de sus hundidos ojos, cuya intensa mirada acentúa la expresión del rostro produciendo un gran efecto dramático que volveremos a ver en las imágenes helenísticas de la escuela de Pérgamo.

Por último es obligado citar a Lisipo de Sición, prolífico escultor de larga carrera cuya obra influyó directamente en el arte helenístico. Vinculado a la corte de Macedonia fue escultor de Alejandro Magno, creando unos heroicos retratos, de gran verosimilitud y dramatismo emocional, que le convierten en el prototipo del gobernante helenístico de prestigio. Al comienzo de su carrera esculpe temas atléticos basados en las obras de Mirón y Policleto, si bien los concibe de una forma totalmente nueva al aplicar un nuevo canon, más esbelto que el de este último. En el *Apoxiomenos*, del Museo Vaticano de Roma, copia de un original en bronce creado hacia el 330 a.C., se representa un tema cotidiano de palestra al mostrar a un joven quitándose con el estrígile el polvo, el aceite y el sudor del cuerpo tras el ejercicio (fig. 18). Su cabeza es más pequeña, el torso y las extremidades son más largas y flexibles, la musculatura es más suave, la torsión del cuerpo es más pronunciada y el equilibrio más inestable que el de las antiguas imágenes en las que se basa. Los brazos se separan ahora totalmente delante del cuerpo y se extienden hacia el espectador, lo que rompe por completo con la visión frontal de la imagen y obliga a rodearla para poder percibirla en su totalidad. En la escultura a él atribuida del atleta *Agias*, del Museo de Delfos, las proporciones y la oscilación corporal se asemejan a las de la anterior obra, pese a que en ésta el movimiento se congela al apoyar los dos pies en el suelo. En ella la postura de la cabeza y el recurso de hundir los ojos para otorgar profundidad a la mirada evoca a las imágenes de Escopas. Por último mencionaremos el

Figura 18. *Apoxiomenos (h. 330 a.C.), Roma, Museo Vaticano.*

Figura 19. *Heracles Farnesio (Segunda mitad del s. IV a.C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

Heracles Farnesio, del Museo Nacional de Nápoles, obra de tamaño colosal en la que se resume el momento final de la mítica acción llevada a cabo por el viejo y musculoso héroe tras lograr las manzanas del jardín de las Hespérides, al finalizar uno de sus doce trabajos (fig. 19). En ella Lisipo talla con gran naturalidad y contrastados efectos de claroscuro su pesado cuerpo, que apoya en su maza mientras esconde en su espalda el fruto conseguido, lo que obliga al espectador a rodear la composición para comprender plenamente el significado del tema.

4.2. *Los inicios del retrato y el relieve funerario*

Durante el siglo IV a.C. el auge del culto a la personalidad influyó en la aparición del género del retrato, que hasta la época de Alejandro Magno apenas había existido. Es importante señalar que en el mundo griego nunca se efectuaron retratos parciales sino de cuerpo entero, al no concebirse la creación de cabe-

zas o de bustos como sucederá posteriormente en época romana. El personaje del que más retratos se conservan es Alejandro Magno, de quien Lisipo fue su escultor oficial, entre los que sobresalen las cabezas guardadas en el Museo del Louvre de París y en la Gliptoteca de Munich. En general se caracterizan por tener los cabellos alborotados, arrugas en la frente, boca entreabierta y ojos girados, exagerándose las depresiones del rostro con objeto de acentuar los contrastes de luces y sombras para otorgarle mayor emocionalidad (fig. 20). Además de estos retratos regios, en Atenas se erigen en esta etapa estatuas a personajes relevantes y a intelectuales admirados por sus discípulos, como Platón, Aristóteles o Sócrates, de quienes diferentes artistas ejecutan esculturas en cuyas efigies se combina el realismo de sus auténticas facciones con una cierta espiritualidad. Junto a esta tendencia encontramos obras en las que el naturalismo del individuo prima sobre su carácter, sin que por ello este componente se excluya en la representación. Un ejemplo es la obra de Silanion del luchador *Sátyros*, figura creada hacia el año 344 a.C., que se guarda en el Museo Nacional de Atenas (fig. 21), de la que tan sólo queda la cabeza. Se trata de un rostro individualizado, de gran realismo, con pequeños ojos y labios cubiertos de cobre y el cabello revuelto, ceñido con la corona de olivo del vencedor, de quien, según Pausanias, fue un pugilista varias veces vencedor en los juegos panhelénicos.

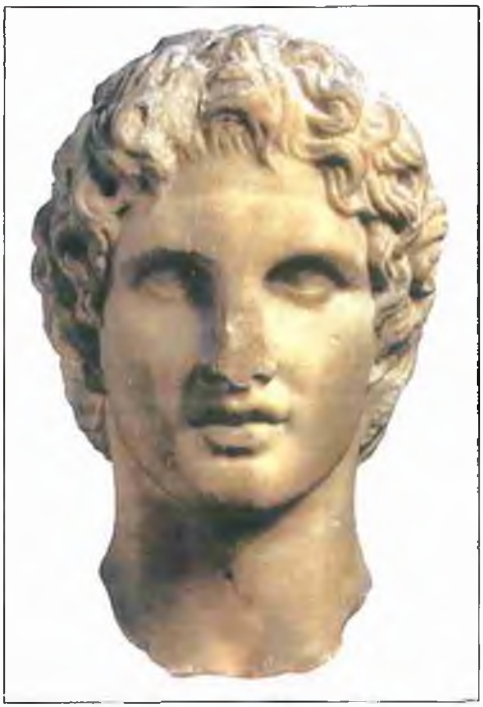

Figura 20. *Alejandro Magno (s. IV a.C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

Figura 21. *Luchador Sátyros (h. 344 a. C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Figura 22. *Estela de Dexileos (h. 395 a.C.), Atenas, Museo de Cerâmico.*

Las primeras imágenes fúnebres de esta etapa ofrecen escasas variaciones con respecto al modelo del anterior siglo, si bien a partir de mediados de ella muestran ciertos cambios. En las estelas sigue predominando el tema de la despedida, donde el difunto se encuentra de pie como signo de su partida de este mundo. La escena acostumbra a estar flanqueada por dos pilastras y coronada por un frontón. De comienzos del siglo IV a.C. es la *Estela de Dexileos*, del Museo del Cerámico de Atenas, en la que un jinete a caballo, vestido con túnica, está a punto de matar al enemigo caído, el propio Dexileos, quien desnudo y apoyado sobre su escudo intenta evitar el fatal desenlace (fig. 22). En este caso es el vencido, y no el vencedor, el protagonista de esta equilibrada y excelentemente modelada composición, en la que los cuerpos ganan en volumen y profundidad con respecto a las imágenes de etapas anteriores.

5. Las escuelas del Helenismo: el barroquismo y dramatismo de las imágenes y el apogeo del retrato

En este último periodo del arte griego, los escultores dominaron el repertorio de los anteriores siglos, imitando en ocasiones conscientemente a sus predecesores con gran creatividad y pericia técnica. Por lo general la datación de las imágenes de esta cosmopolita y compleja etapa es difícil de efectuar, a menos que cuenten con inscripciones o con referencias concretas, y, salvo escasos originales llegados hasta nuestros días, todas ellas son copias de época romana. Las efigies de dioses, en menor medida, y de ciudadanos ilustres van a constituir el complemento perfecto para el ornamento de las nuevas ciudades, creándose grupos de varias figuras que se organizan conforme a patrones pictóricos. Las grandes personalidades artísticas de tiempos anteriores desaparecen, si bien contamos con numerosas obras de artistas agrupados en escuelas.

5.1. *Principales escuelas escultóricas del Helenismo*

Escuela de Pérgamo

Pérgamo, cuyos habitantes decían descender de Télefo, hijo de Heracles, según la leyenda de su fundación, fue un reino fuerte provisto de un ejército poderoso. Hacia mediados del siglo III a.C. se independizó de los seléucidas y se convirtió en lo que fue Atenas a principios del siglo V a.C., protegiendo a las ciudades griegas de la llegada de los bárbaros. Su vinculación con esta ciudad se repite tanto en los monumentos que le donaron sus reyes, como en el patronazgo ejercido por la diosa Atenea en su capital. Su legado más destacado es su escuela escultórica, en cuya primera etapa se crean importantes obras probablemente realizadas por Epígono de Pérgamo, el más destacado de sus escultores, de las que no han llegado sus originales en bronce pero sí copias. Entre las esculturas conmemorativas de la victoria de Atalo I sobre los gálatas, que ponen de manifiesto el alto nivel de los escultores de esta escuela, está el *Galo Ludovisi*, del Museo de las Termas de Roma. En este grupo de estructura piramidal, creado en la segunda mitad del siglo III a.C., el galo se suicida después de haber dado muerte a su mujer con su espada, contrastando su potencia muscular con la laxitud del cadáver de ella (fig. 23). Otra importante obra es el *Galo Capitolino*, también denominado *Galo moribundo*, del Museo Capi-

Figura 23. *Galo Ludovisi (h. 230 a.C.), Roma, Museo de las Termas.*

tolino de Roma, escultura de gran dramatismo en la que, lejos de degradar al bárbaro, se resalta la nobleza y el valor de este personaje vencido que se apoya sobre su gran escudo oval herido de muerte (fig. 24). El *Grupo del suplicio de Marsias*, del que se conservan varias copias, una en el Museo Capitolino de Roma, probablemente pertenece esta escuela. La postura en la que se nos muestra a este sátiro, atado a un árbol y colgado de las manos antes de ser desollado por Apolo, es totalmente novedosa. El dramatismo de la acción, manifiesto en la expresión de su rostro, conecta con el de las imágenes de gigantes del altar de esta ciudad.

Figura 24. *Galo moribundo (h. 220 a.C.), Roma, Museo Capitolino.*

A comienzos del siglo II a.C., tras la muerte de Atalo I, su sucesor Eumenes II continuó la lucha contra los gálatas y engrandeció la ciudad con las grandes construcciones. Destacan entre ellas el palacio, la biblioteca y el gran pórtico situado en torno al santuario de Atenea Nicéfora, si bien el edificio más significativo es el gran *Altar de Zeus*, la obra más famosa del Helenismo. Sus barrocas y teatrales esculturas, de autor desconocido, adornan la gran estructura que rodea al altar, en cuya base exterior se representa la lucha de los Gigantes contra Zeus y los demás dioses olímpicos, al principio de los tiempos, con objeto de intentar recuperar éste su poder. Rodeando a Zeus y a Atenea aparecen los monstruosos hijos de la Tierra, muchas de cuyas figuras llevan inscrito su nombre. El conjunto destaca por el gran ritmo de las imágenes, en las que la incidencia de la luz juega un papel fundamental, y por los individualizados rostros,

que muestran un dramatismo superior al que ofrecen las imágenes de Escopas (fig. 25). Tras la muerte de Eumenes II, Atalo II decide simplificar el proyecto y acabar apresuradamente los relieves del friso del espacio interior de esta estructura que rodea el altar, poniendo fin al grandioso y barroco arte oficial de esta escuela. En ellos se muestra, en una sencilla y nada dramática narración continua, la mítica fundación de Pérgamo, donde los personajes se mueven con gran libertad sobre un fondo neutro en el que surge el paisaje y la perspectiva.

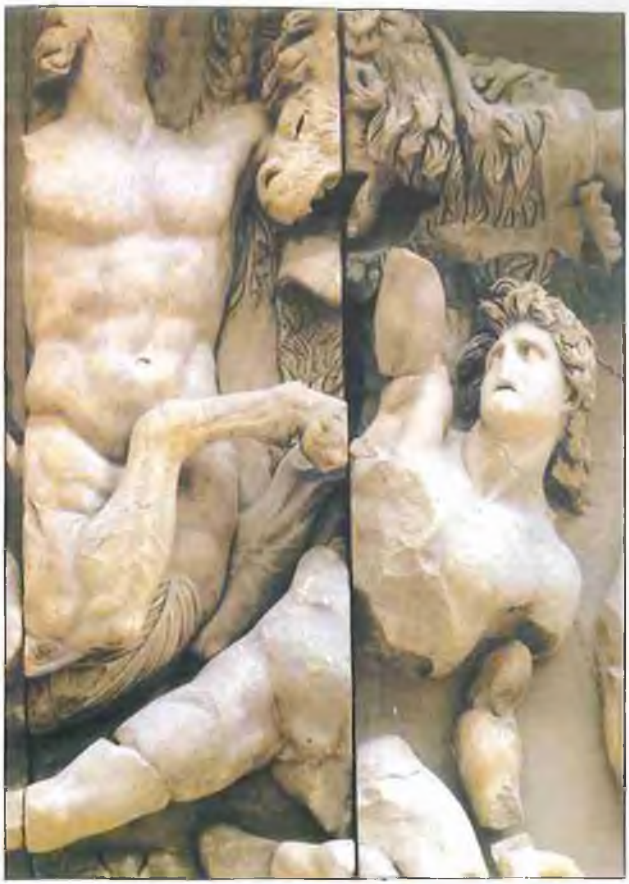

Figura 25. *Relieve del Altar de Pérgamo (h. 160-150 a.C.), Berlín, Museo de Pérgamo.*

Escuela de Rodas

La ciudad de Rodas, de activo puerto marítimo y gran riqueza monumental, disfrutó de un largo periodo de paz y expansión comercial a partir del siglo III a.C., sin que por ello compitiera con ninguno de los grandes reinos del momento. En el año 227 a.C. un gran seísmo sumió en la tragedia a la isla y derribó su gran estatua de bronce de Apolo situada a la entrada del puerto, el Coloso de Rodas. En este ambiente de prosperidad anterior al desastre los escultores rodios destacaron como virtuosos maestros, creando excelentes imágenes para sus monumentos públicos y privados que sobresalen por su compleja ambientación escenográfica, en la que los elementos paisajísticos cobran una nueva dimensión. Esta escuela creó, además, un tipo de retrato realista de personajes no necesariamente famosos, sino de simples ciudadanos, los cuales se ofrendaban en los santuarios.

Entre las obras más sobresalientes destaca la *Victoria de Samotracia* del Museo del Louvre de París, posible obra de Pitócrito de Rodas, que constituye una de las obras cumbres del arte griego (fig. 26). Donada por los rodios al santuario de Samotracia tras su victoria frente a Antíoco III de Siria, esta imagen de una victoria alada estuvo dispuesta dentro de un templete sobre la proa de una nave, que le servía de base, estando iluminada por un estanque situado debajo de ella. Se trata de una bellísima composición en la que se funde la escultura y la naturaleza. La disposición de la imagen, ataviada con un finísimo y ondulante atuendo pegado al cuerpo gracias al aire marino que parece sacudir sus alas y telas, acrecienta el efecto teatral de la obra. Por último citaremos el grupo del *Laoconte y sus dos hijos*, guardado en el Museo Vaticano de Roma, compleja e impactante composición piramidal de Agesandros, Polidoro y Atenodoro realizada en el siglo I a.C., de extremo realismo, virtuosismo técnico y monumentalidad. Algunos autores consideran que se trata de un original realizado en época romana a partir de un modelo helenístico, si bien otros consideran que es una copia de una escultura de esta época. La escena, que se libera de las limitaciones compositivas de las anteriores imágenes, ofrece gran movimiento y dramatismo expresivo, mostrando al sacerdote troyano Laoconte atrapado, junto con sus hijos, por dos serpientes ante los muros de su ciudad (fig. 27).

Figura 26. *Victoria de Samotracia (h. 190 a.C.), París, Museo del Louvre.*

Figura 27. *Laoconte y sus dos hijos (s. I d.C.), Roma, Museo Vaticano.*

Escuela de Alejandría

En ella el realismo arraigó aún con mayor fuerza, lo que se manifiesta en los retratos de los monarcas ptolemaicos y de sus esposas, donde se funden elementos griegos y egipcios, y en obras como la *Danzarina Baker*, del Museo Metropolitano de Nueva York. Además se abordan temas ligados a la naturaleza, como el alegórico grupo del *Nilo*, del Museo Vaticano de Roma, donde se representa antropomórficamente a este río acompañado de animales, plantas y de dieciséis niños que simbolizan los codos de su cauce durante su crecida anual.

Talleres Neoáticos

A mediados del siglo II a.C. el mapa político de Grecia cambia con la entrada de las legiones romanas que destruyeron Corinto, si bien respetaron las ciudades de Delos y Atenas. En esta última urbe los escultores recrean viejas obras para la nueva clientela romana, copiando libremente o con exactitud antiguos modelos escultóricos y pictóricos del clasicismo que a veces firman con su nombre, lo que dificulta su datación. La *Venus de Milo*, del Museo del Louvre de París, es la más famosa de las obras que se inspiran en las numerosas Afroditas desnudas de la última etapa helenística (fig. 28). De belleza distante, se adapta al modelo de la Afrodita de Capua, atribuida a Lisipo. Otras conocidas imágenes de esta escuela son el *Niño de la espina*, del Museo de los Conservadores de Roma, obra quizá del

Figura 28. *Venus de Milo (s. II d.C.), París, Museo del Louvre.*

Figura 29. *Jinete niño de Artemision (finales s. II-I a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

siglo I a.C., realizada en un taller romano de gran virtuosismo y eclecticismo, y el *Jinete niño de Artemision*, del Museo Nacional de Atenas, grupo de finales del siglo II a.C. o comienzos del siglo I a.C. que maravilla por su dinamismo y vitalidad (fig. 29). En él el caballo, cuyo estirado cuerpo apoya tan sólo las patas traseras antes de iniciar el galope, contrasta con la pequeña talla del palafrenero, que se adapta perfectamente al cuerpo del animal con expresión tensa. Para finalizar, es preciso citar las numerosas figuritas de terracota, ejecutadas a molde y pintadas, denominadas *Tanagras*, por haberse encontrado en el cementerio griego del mismo nombre. Representan a mujeres en diferentes actitudes, ricamente ataviadas, esculturas a través de las cuales se difunde, por su pequeño tamaño y coste, la imagen artística de la cultura griega más allá de sus fronteras.

5.2. *El apogeo del retrato*

Tras el agotamiento de los modelos del clasicismo, hacia el año 260 a.C. la escultura de carácter realista comienza a tener prestigio. Las imágenes de esta etapa muestran un creciente interés por la representación de lo privado frente a lo público. En ellas el realismo riguroso y una nueva dimensión del drama sobrepasan con creces el tipo de retrato de etapas anteriores. Es ahora cuando en las distintas escuelas escultóricas se desarrolla plenamente este género, confluyendo en él los modelos preestablecidos, los rasgos fisonómicos concretos del personaje representado y la cualidad moral individual por la que éste destacó.

Entre los numerosos retratos existentes citaremos el de *Demóstenes*, de la Gliptoteca Ny Carlsberg de Copenhague, obra de hacia el año 280 a.C. en la que el escultor plasma con gran realismo la serenidad de este político de avanzada edad; la detallista cabeza en bronce del *Filósofo de Anticítura*, del Museo Nacional de Atenas, fragmentada escultura de gran expresividad y captación psicológica; el retrato del filósofo estoico Crisippos, del Museo Británico de Londres, efectuado hacia el 200 a.C. (fig. 30), en el que aparece sentado y cubierto por un pesado manto de profundos pliegues que potencian el efecto de claroscuro; la *Vieja borracha*, del Museo Capitolino de Roma, descriptiva obra de fecha incierta, quizá se finales del siglo III a.C. o del II a.C., en la que el escultor capta con gran patetismo la total decadencia de esta anciana mujer que, sentada, se aferra a su garrafa de vino; el *Boxeador de las Termas*, figura en bronce del siglo I a.C. guardada en el Museo de las Termas de Roma, que muestra a un fornido y duro boxeador con la nariz rota y heridas en la cara, en la que se combina el gran conocimiento anatómico con la expresión trágica de la interioridad del personaje (fig. 31); y, por último, la *Cabeza de Delos*, del Museo Nacional de Atenas, realista retrato de un hombre común de mediana edad, afeitado y con el pelo corto, cuyo tipo

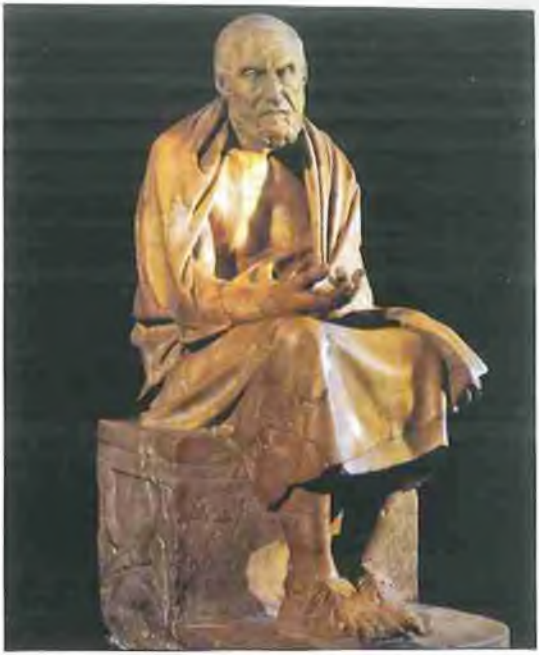

Figura 30. *Retrato de Crisipo (h. 200 a.C.), Londres, Museo Británico.*

Figura 31. *Boxeador de las Termas (s. I a.C.), Roma, Museo de las Termas.*

Figura 32. *Cabeza de Delos (s. II a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

pervivirá con gran éxito en siglos posteriores (fig. 32). Tanto en estos ejemplos como en otros de los muchos existentes se evidencia el interés del Helenismo por representar la diversidad de tipos raciales y de estados psicológicos de los retratados, explorando, a veces con dureza, los diferentes estados de la cambiante realidad humana.

6. Las imágenes pictóricas, la pintura cerámica y el mosaico

La pintura del siglo IV a.C. se conoce, sobre todo, por las copias romanas. Los maestros de este siglo dominaron ya en la composición de sus cuadros la perspectiva, el modelado, la luz y el color, destacando en ellos el interés por el paisaje. En esta etapa surgen varias escuelas regionales, como la de Sición, en la que el uso de la encaústica permitió aplicar colores más vivos a los cuadros. Sus máximos representantes fueron Teoponpos de Sición y Pausias. Esta misma técnica pictórica fue empleada también por los numerosos pintores de la escuela ática, cuyo principal maestro fue Nicias de Atenas. En sus obras, conocidas a través de la pintura pompeyana, se observa la preferencia por los temas mitológicos, destacando por el suave modelado de los cuerpos y por el sombrado de sus imágenes. En su *Andrómeda y Perseo*, del que se conoce una copia romana hallada en Pompeya que se guarda en el Museo Nacional de Nápoles, Nicias ignora aún la perspectiva del suelo, si bien coloca a los

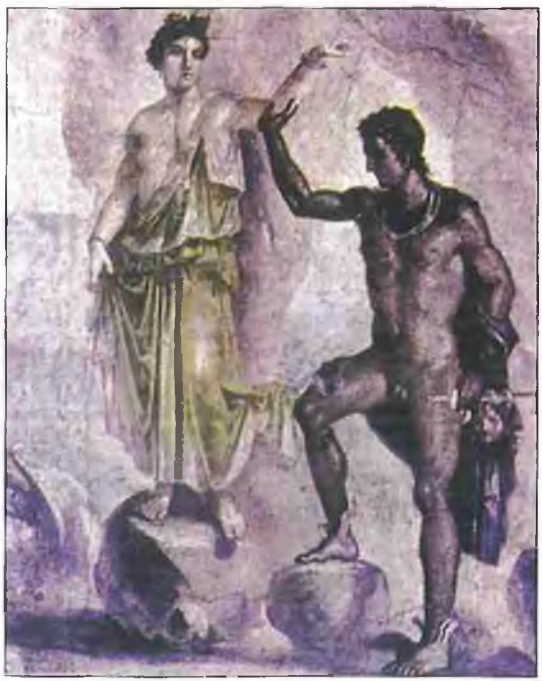

Figura 33. *Andrómeda y Perseo (s. IV a.C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

personajes sobre gruesas piedras a modo de paisaje y los destaca sobre un fondo idealizado, utilizando convencionales tonos para ejecutar sus cuerpos que cubre con brillantes telas (fig. 33). Otro destacadísimo ejemplo son las pinturas originales, lamentablemente mal conservadas, que coronan la fachada de la *Tumba de Filipo II*, en Vergina, creadas poco antes de su muerte hacia el año 336 a.C. En ellas se expresan los avances experimentados en el terreno de la perspectiva paisajística y en uso del sombreado, sin romper con el tradicional uso de la cuatricomía de la cálida gama tonal. Otra de las obras que reflejan a finales de siglo la grandiosa pintura de este momento es el *Mosaico de Alejandro*, hallado en la Casa del Fauno de Pompeya y guardo en el Museo Nacional de Nápoles. El original plasmó la batalla de Alejandro Magno contra Darío, supuestamente pintada por Filoxeno de Eretria (fig. 34). En esta monumental composición musivaria sobresale el empleo de excelentes escorzos y el dominio del sombreado, describiéndose con gran minuciosidad y dramático realismo, patente en las trágicas expresiones de los rostros, la huida de Darío y del ejército persa ante las fuerzas macedonias durante la cruenta contienda.

Figura 34. *Mosaico de Alejandro (h. 325 a.C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

El más renombradote todos los pintores de este siglo fue Apeles de Colofón, quien está al frente de la escuela jónica, en cuyos cuadros el alegorismo alcanza pleno significado. Apeles fue el retratista oficial de Alejandro Magno, de quien pinta diversas efigies, inaugurando la modalidad de retrato ecuestre

pictórico. Su cuadro más célebre fue su famosa su *Afrodita Anadyomene*, que mostraba a la diosa saliendo de las aguas, de la que no se conocen copias. Frente a los mantenedores de la antigua tradición, como Apeles o Protógenes, a comienzos del Helenismo surgen pintores más innovadores que cultivan la decoración mural, como Teón de Samos, autor de un famoso cuadro con el tema de *Aquiles y Esciro,* conocido también a través de copias pompeyanas.

A fines de este periodo el arte pictórico abundó en aspectos como la luminosidad, los matices de color, las trasparencias y el paisajismo, predominando definitivamente la pincelada sobre el trazo lineal. En él se crearon hermosos mosaicos con temas marinos y los grandes temas mitológicos decaen en aras de las escenas de género, como bodegones y escenas callejeras. Los mosaicos pompeyanos nos remiten a obras pictóricas del Helenismo, hoy perdidas, en las que los artistas se expresaban con mayor libertad que en etapas precedentes. Destacan los de Dioscúrides de Samos, en cuyos *Músicos callejeros*, copia de un original suyo guardado en el Museo Nacional de Nápoles, se percibe el interés por la plasmación de asuntos cotidianos relativos al ambiente teatral de la época. Realizado con finísimas teselas hacia el año 100 a.C., en él se representa a actores bailando al son de la música. En esta escena se introducen refinamientos tales como la proyección de la sombra de los

Figura 35. *Mosaico de las palomas (s. II d.C.), Roma, Museo Capitolino.*

personajes en la pared, con objeto de darla profundidad. Otro excelente mosaísta fue Soso de Pérgamo, que vivió en la corte de Eumenes II, cuyas obras, reproducidas en las casas romanas, decoraron los interiores de las ricas mansiones de esta ciudad. Su gran virtuosismo técnico se percibe en el famoso *Emblema con palomas*, procedente de la villa Adriana en Tívoli y guardado en el Museo Capitolino de Roma, mosaico que decoraba el pavimento de una estancia de Pérgamo con el tema de las palomas de la diosa Afrodita, posadas en el borde de un recipiente metálico (fig. 35).

La cerámica ática del siglo IV a.C. continúa con las pautas precedentes sin renovarla apenas. Los temas que interesan ahora no son tanto los de origen mítico o las hazañas bélicas sino, sobre todo, las escenas íntimas del mundo femenino y los temas relacionados con la naturaleza. Los vasos de los alfareros de las colonias griegas del sur de Italia desplazan definitivamente a las obras áticas, desapareciendo a finales de este siglo los vasos de figuras rojas. En la cerámica de Apulia las composiciones se amplían, imprimiéndolas un sello propio tanto en la decoración como en la función, algunas de cuyas formas podrían estar destinadas al ritual fúnebre. En ellas se emplean con mayor profusión tonos como el blanco y el dorado, ornamentándose los bordes de ciertos vasos con motivos florales en relieve. A finales de siglo surgen en el sur de Italia grandes vasos fúnebres decorados con imágenes exentas y en relieve, situadas en las asas y en los golletes, mientras que en los talleres áticos se siguen fabricando sencillos vasos de uso doméstico, cubiertos de barniz negro carentes de decoración, tipo que pervive en la zona sirviendo de base a la futura y rica producción cerámica del mundo romano.

ARTE PREHELÉNICO Y GRIEGO

AA. VV.: *El Mundo Micénico. Cinco siglos de la primera civilización europea (160-1100 a.C.)*. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1992.

Catálogo de la exposición presentada en Madrid, en el Museo Arquológico Nacional, con motivo de la clebración en 1992 de la capitalidad cultural de la ciudad, por lo que el libro sólo está mayoritariamente disponible en bibliotecas. Lo interesante de la publicación radica en que Madrid fue el destino final de una importante exposición que fue vista en Berlín y Atenas con anterioridad, en 1988. El texto se divide en dos partes diferenciadas, la primera –tras una breve introducción histórica– es un análisis de diferentes aspectos del mundo micénico, tratados de manera resumida por especialistas mayoritariamente griegos, sobre temas variados como la arquitectura, los frescos, la religión, etc. La segunda parte del catálogo muestra lógicamente las fichas de todas las piezas expuestas en la exposición, con el correspondiente análisis tras la imagen de los objetos expuestos, con una interesante bibliografía adicional para cada una de las obras tratadas.

ALEGRE, E. y GÓMEZ, C.: *Edificios de la arquitectura antigua*, U.N.E.D., Madrid, 2007.

Manual que aborda el proceso de configuración y evolución de los distintos modelos de edificios de la Antigüedad y los usos y funciones que determinaron y establecieron su estructura. Las dos primeras partes de la obra están dedicadas al estudio de las construcciones de Egipto y de Próximo Oriente y las siguientes al de Grecia de Roma, planteando un análisis de los modelos arquitectónicos creados por estas dos grandes civilizaciones, así como de las cuestiones esenciales que afectaron a la configuración de sus espacios urbanos. Cuenta con abundantes ilustraciones y referencias bibliográficas.

BIANCHI BANDINELLI, R. y PERIBANI, E.: *El arte de la Antigüedad Clásica griega*. Akal, Madrid, 1998.

Bianchi Bandinelli es especialista en el estudio del arte clásico griego, en torno al cual ha escrito destacadas obras en las que analiza con rigor y exhaustividad las principales manifestaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas de este arte, desde la prehistoria, con las culturas minoica y micénica hasta llegar al final periodo helenístico. El texto se acompaña de numerosas fichas sobre las obras más significativas de los distintos periodos, así como de mapas y de planos de diferentes monumentos.

BLANCO FREIJEIRO, A.: *El Arte Griego*. Anaya, Madrid, 1990.

Obra concebida como un manual de carácter general que ha sido utilizada como texto de referencia para el estudio del arte griego. A través de sus diferentes capítulos el autor analiza las distintas manifestaciones artísticas de los distintos periodos que transcurren desde la aparición del arte creto-micénico hasta la época helenística, aportando una extensa síntesis que permite profundizar en el arte de la cultura griega.

BOARDMAN, J.: *El arte griego*. Destino, Barcelona. 1995.

Manual de referencia para el estudio del arte griego en el que, a través de seis capítulos, el autor analiza con rigor y profundidad las diferentes manifestaciones artísticas griegas, desde los inicios de la etapa geométrica hasta finales del Helenismo y su repercusión en el arte romano, aportando una seleccionada bibliografía y numerosa imágenes que ilustran su discurso.

CHADWICK, J.: *El Mundo Micénico*. Ariel, Madrid, 1998.

Un texto escrito por uno de los lingüistas que descifró la escritura lineal B proveniente de las tablillas de la cultura micénica. El libro es un análisis general del mundo micénico partiendo del conocimiento que nos revelan los restos materiales arqueológicos como fuente documental para el estudio. El autor parte de estas fuentes y del análisis del medio geográfico para explicar al lector con un estilo ciertamente ameno la estructura social, la religión, la economía y la cultura material, tratados en capítulos diferentes. Tanto el prefacio como los capítulos introductorios y finales, nos acercan de manera muy lúcida al conocimiento historiográfico del periodo micénico, a sus influencias en la cultura griega clásica, o a las referencias históricas de lo micénico en los textos homéricos.

CHARBONNEAUX, J. *et Alii*: *Grecia arcaica*. Aguilar, Madrid, 1969.

Texto de un autor consagrado en el que se estudian con gran profundidad las distintas manifestaciones artísticas, agrupadas por géneros, desde las primeras conquistas del arte griego hasta las creadas hasta el momento de madurez de la etapa clásica. La obra consta de tres partes, ocupándose este autor del análisis escultórico, mientras que sus colaboradores, Roland Martin y François Villard, lo hacen de la arquitectura y de la pintura y cerámica, respectivamente. El texto se acompaña de una amplia documentación bibliográfica así como de abundantes planos, mapas y otros apéndices.

CHARBONNEAUX, J. *et Alii*: *Grecia helenística*. Aguilar, Madrid, 1971.

Obra coordinada por Charbonneaux con la colaboración de los anteriores autores. Se encuentra estructurada en tres partes, la primera dedicada al análisis de la arquitectura de este periodo, abordado por R. Martin, la

segunda a la pintura, escrita por F. Villard, y la tercera a la escultura, que él efectúa. El texto se acompaña de una amplia bibliografía así como de abundantes planos, mapas y otros apéndices documentales.

DICKINSON, O.: *La Edad del Bronce Egea*. Akal, Madrid, 2000.

El libro de este investigador británico es una de las mejores obras actualizadas que estudian todo el periodo de la Edad de Bronce en el Mar Egeo, desde el IV hasta el I Milenio a.C. El texto abarca todos los conocimientos sobre el periodo, incluyendo el conocieminto geográfico, la economía, la religión y la producción artística, con especial énfasis en las culturas minoica y micénica. Su lectura es muy recomendable para entender el fundamental contexto histórico en el que tienen lugar las manifestaciones artísticas objeto de estudio en este libro. La actualizada bibliografía y sus innumerables citas a artículos y textos, son básicas para quien desee profundizar en el estudio de este periodo. Tanto la introducción como el prefacio son muy recomendables para entender toda la problemática sobre la datación de las culturas egeas.

ELVIRA BARBA, M.A.: *Arte Clásico*. Historia 16, Madrid, 1996.

Reedición actualizada, revisada y completada de los textos de la colección Historia 16 publicada a finales de los años 80, en este caso, por el mismo autor (ver *infra*). El formato elegido está pensado para ofrecer a un lector universitario y al gran público una obra de manejo útil y de lectura práctica, resumiendo en diferentes capítulos los principales epígrafes en los que tradicionalmente se agrupan el arte griego y el romano. Su lectura permite un primer y rápido acercamiento a los conceptos e ideas fundamentales del arte clásico.

ELVIRA BARBA, M.A.: *El arte griego III*. Historia 16, Madrid, 1990.

Obra de fácil manejo donde se analiza, con cierta profundidad, el desarrollo de las más destacadas creaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, así como algunas concernientes a las denominadas artes menores, surgidas en Grecia desde el inicio del siglo IV a.C. hasta la conquista romana. Bien ilustrada, incluye un apéndice documental de obras maestras comentadas, que facilita el conocimiento del significado de las mismas.

LEÓN ALONSO, P.: *El arte griego II*. Madrid, 1989.

Síntesis de fácil consulta donde se analiza el desarrollo de las principales creaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, así como algunas artes menores, surgidas en Grecia desde los inicios del arcaismo hasta finales del clasicismo. Texto ilustrado con abundantes imágenes que incluye un apéndice documental de obras maestras comentadas, que facilita el conocimiento del significado de las mismas.

POLLIT, J.J.: *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*. Xarait, Barcelona, 1984.

Pollit es especialista en el estudio del arte griego, tema en torno al cual ha publicado interesantes obras. El texto está concebido como un manual de carácter general, un libro de referencia para el estudio del arte y la arqueología del mundo griego en el que se ofrece una síntesis bien documentada de los resultados obtenidos en este campo de investigación.

RICHTER, G.: *El Arte griego*. Barcelona, 1980.

Obra de gran interés, tanto para iniciados como para principiante realizada por una prestigiosa investigadora de arte griego y romano, que constituye una excelente introducción al estudio de las diferentes manifestaciones artísticas del mundo griego. Estructurada en diferentes capítulos, en ellos la autora analiza tanto la arquitectura, la escultura y la pintura como la metalurgia, el mosaico, la cerámica y otras artes menores. El texto se acompaña de numerosas ilustraciones, de una extensa bibliografía y de una amplia cronología.

ROBERTSON, M.: *El arte griego*. Alianza, Madrid, 1985.

Obra de referencia, enfocada con criterios básicamente pedagógicos, en la que, tras una ordenación cronológica, el autor realiza una excelente síntesis que permite analizar la tradición artística griega desde sus remotos orígenes hasta la compleja etapa del Helenismo. Bien ilustrada, aunque con imágenes en blanco y negro, incluye una amplia bibliografía.

SÁNCHEZ, C. y AZNAR, R.: *Una nueva mirada al arte de la Grecia Antigua*, Cátedra, Madrid, 2006.

Excelente libro de estudio y consulta, que ofrece una visión actual y novedosa del arte griego, sin que se trate de una historia del arte al uso basada en autores y fechas. Su discurso está escrito con gran profundidad y claridad, lo que permite realizar un nuevo y certero acercamiento al mundo clásico a través de sus creaciones artísticas. Texto de amena lectura y excelentes imágenes en color, estructurado en cinco apartados, que, partiendo de la historia del arte griego, analiza en uno de sus capítulos los distintos procesos culturales que repercutieron en la creación de las variadas manifestaciones artísticas a lo largo de la historia griega. Tras los apartados dedicados al estudio de la Acrópolis de Atenas, a la cerámica y al origen de la escultura, los autores establecen un último capítulo dedicado al análisis de cuarenta significativas obras que comentan, completándose el libro con una amplia y pormenorizada bibliografía.

SIEBLER, M.: *El arte griego*. Taschen, Colonia, 2007.

Obra reciente a cargo de un estudioso y arqueólogo clásico, que analiza en el texto, tras una introducción y una cronología del periodo, unas cincuenta obras de las más importantes de la época griega con cuidadas

imágenes y fotografías dentro del conocido estilo de la editorial que lo acoge. El texto recoge las novedades más importantes en el estudio de los ejemplos estudiados que han sido elegidos por el autor.

STORCH DE GRACIA, J.: *El Arte Griego (I)*. Historia 16, Madrid, 1989.

Libro perteneciente a la colección de Historia 16 que ya sólo se encuentra mayoritariamente en bibliotecas, pero que son una colección de referencia, pues autores e investigadores españoles pusieron al día a finales de la década de los 80 la literatura científica de la mayoría de los periodos de la Historia del Arte. En este volumen el profesor Storch de Gracia estudia la fase neolítica del arte griego y la primera cultura cicládica, se centra con bastante detalle en los periodos minoico y micénico, y termina su estudio con el análisis de los llamados periodos geométrico y orientalizante. Es un libro de referencia de estudio imprescindible en la materia, que finaliza como todos los de la colección con un escueto pero interesante análisis de un buen número de obras de arte del periodo en cuestión.

Segunda parte

EL ARTE EN ETRURIA Y ROMA

III

EL ARTE ETRUSCO

Introducción al Arte Etrusco

El inicio del I Milenio a.C. en Italia coincide con el nacimiento y desarrollo de la civilización *villanoviana*, cultura con la que comienza la Edad del Hierro itálica. Su nombre proviene del gran yacimiento arqueológico encontrado en la ciudad de Villanova, cerca de Bolonia, cuyo estudio ha puesto en descubierto la importante influencia de las tradiciones helenas y orientales, cuyos mercaderes llegaban hasta la península itálica a través de las redes comerciales.

La cultura villanoviana se expandió geográficamente hasta el sur, hasta la frontera del río Tíber, punto de partida en el siglo VIII a.C. de la expansión del pueblo etrusco. El mismo momento en el que los griegos iniciarían una importante segunda oleada de colonización de las regiones del sur y en la isla de Sicilia.

El origen del pueblo etrusco no está claramente definido para los estudiosos, pues ni su lengua es similar a las itálicas de los pueblos colindantes, ni su organización política ni sus principios religiosos tienen nada que ver con los pueblos que poblaban Italia, como los etruscos, desde hacía siglos. Este origen arcaico y su capacidad para sobrevivir con su cultura casi intacta son rasgos extraordinarios que abren bastantes interrogantes aún no resueltos a los historiadores.

La etapa de conformación y el inicio de la expansión de los etruscos tiene un punto de origen en el siglo IX a.C., llegando a una fase de apogeo entre los siglos VII y V a.C., adquiriendo en este momento un papel central en el desarrollo económico, político y cultural del Mediterráneo. A partir de la mitad del primer milenio, los etruscos se irán reduciendo a su esfera regional para acabar absorbidos ya en el siglo I a. C. por el mundo romano. La derrota de la flota etrusca en la batalla de Cumas (474 a.C.) por parte de la flota de Siracusa, es el punto que marca el inicio del declive. A lo que cabe añadir la presión griega por controlar el Mediterráneo y algunos puertos itálicos, junto con la zona de la Magna Grecia, y la conquista definitiva de Etruria por parte de los romanos en el siglo III a.C.

Si con algún rasgo hemos de presentar y resumir lo fundamental del arte etrusco, deberemos señalar siempre su gran capacidad de aprendizaje y asimilación, de la que un rico Mediterráneo con influencias de Grecia y Oriente eran un terreno fértil, a lo que hay que añadir una asombrosa creatividad técnica y una gran afición al deleite del lujo, con su consiguiente necesidad de decoración, utilizado como reflejo ostensorio del poder.

Conocer y comprender el arte etrusco es fundamental para entender el alto grado de desarrollo artístico del Imperio Romano, pues lo etrusco se convirtió en la bisagra que asimilaba y creaba las lecciones aprendidas en el mundo clásico griego.

Convencionalmente se destacan en el arte etrusco dos periodos importantes. La primera fase, la conocida como *arcaica,* se desarrolla entre los siglos VII y V a.C. y tiene como característica la gran asimilación de los principios artísticos griegos. La evolución de las formas sociales y políticas de los etruscos en este periodo favorecerá la creación de nuevas tipologías arquitectónicas que transformarán la cabaña villanoviana y sus enterramientos en fosa en arquitecturas más ricas y complejas. La expansión comercial llevará aparejado un alejamiento del lujo fúnebre por una mejor exhibición del poder y la riqueza terrenal.

Con la derrota en la mencionada batalla de Cumas, el declive político y social y la desmembración se adueñan de la sociedad etrusca, con su consiguiente reflejo en un declive artístico. En el siglo V a.C. se inicia el periodo *etrusco-itálico,* o *clásico,* que, una vez superada la derrota y la salida de Roma, y su asentamiento nuevamente en la región de Etruria, alumbrará desde el siglo IV a.C. dos siglos de importantes avances técnicos en la arquitectura y el urbanismo etrusco, mostrando igualmente algunas de las mejores realizaciones decorativas etruscas.

Tema 7

EL ARTE ETRUSCO

Jesús López Díaz

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Ciudades, templos y necrópolis.
   1.1. De la cabaña a la *domus*. Organización urbana e infraestructuras.
   1.2. Arquitectura religiosa: el templo etrusco.
   1.3. Tipologías funerarias etruscas: una *domus* para la eternidad.
2. La escultura y las artes decorativas.
3. La pintura mural.

1. Ciudades, templos y necrópolis

1.1. *De la cabaña a la* domus. *Organización urbana e infraestructuras*

La primigenia cultura villanoviana, al igual que su coetánea lacial, es el punto de partida de la Edad del Hierro en Italia. En sus enterramientos en pozos (siglos IX y VIII a.C.) se han hallado las urnas donde se guardaban las cenizas tras la incineración del difunto, urnas con forma bitroncocónica o las que reproducen la llamada *cabaña villanoviana* (fig. 1). El resto del ajuar nos habla de un pueblo que aún no conocía el torno para la creación de sus cerámicas, pero que utilizaba el bronce y el hierro para confeccionar sus armas y sus joyas. La aparición de restos de todos los estratos sociales en la cultura villanoviana, nos habla de un pueblo homogéneo sin grandes distinciones y sin una estructura social compleja.

El pueblo etrusco tiene a la cabaña villanoviana como punto de partida de su arquitectura doméstica, religiosa y funeraria. De hecho, las construcciones

Figura 1. *Urna cineraria en forma de cabaña, cultura villanoviana (siglo VIII a.C.), Roma, Museo de Villa Giulia.*

funerarias reproducían fielmente la estructura doméstica y su distribución, lo que indica a los historiadores la importancia del hábitat doméstico para los etruscos. La estructura de la cabaña villanoviana es también el punto de partida de los primeros edificios religiosos etruscos. Esta cabaña se compone de una estructura interior de ramas sobre planta oval con tejado a dos aguas, muros de barro y techumbre de paja y un pequeño porche delantero.

La vivienda etrusca en el siglo VII a.C. tenía planta cuadrangular y se dividía en su interior en dos estancias, la sala de estar y el dormitorio. Este planteamiento se iría complicando con el paso de los siglos con la incorporación de nuevas dependencias hasta conformar la *domus* itálica, la tipología básica de la arquitectura doméstica romana. La *domus* tradicional se construía sobre una base de cimientos de grandes piedras, sobre la que se levantaban los muros, que por lo general eran de adobe u hormigón (*opus caementitium*), y el tejado de tejas de terracota. Con el tiempo la *domus* se fue complicando con la incorporación de más estancias y fundamentalmente tomó su forma definitiva al incorporar como eje central y distribuidor de la vivienda el atrio, un patio cuadrado con entrada directa desde la calle que, además de dar luz y ventilación, servía para recoger las aguas de la lluvia gracias a una abertura en su cubierta (*compluvium*), que volcaba el agua en un pequeño estanque ubicado en el centro del patio (*impluvium*).

La estancia principal del interior de la vivienda, el *tablinum*, formaba un eje con la puerta principal de la casa, el atrio, y posteriormente comunicaba con el huerto o jardín, y funcionaba como el lugar de recepción de invitados. A su alrededor se organizaban la cocina y el comedor, y los dormitorios (*cubicula*), siempre más cercanos al patio.

Esta conformación de la *domus* itálica en el mundo etrusco será heredada por el mundo romano, aunque a lo largo de los siglos en los que se configura su planta se complicará y acrecentará según las necesidades y el lujo creciente.

En las zonas interiores de Etruria, donde permaneció por más tiempo un sistema político de pequeños señores o príncipes, esta estructura de *domus* que surge de la primitiva cabaña, derivará en la configuración del palacio etrusco. Construcción con las dependencias similares a la *domus*, aunque con mayor exhibición de un ambiente lujoso, especialmente en el patio central, cuadrado o triangular, que era la estancia utilizada para las recepciones y las fiestas. A diferencia de la *domus*, el palacio etrusco incorpora altares, graneros, zonas de servicio, y todo lo necesario para convertirse en una estructura autosuficiente. Los ejemplos más interesantes para el conocimiento de la tipología de palacio etrusco son el de Acquarossa, el de Regia del Foro y el de Murlo.

Los etruscos legarán al mundo romano esta importante valoración del interior doméstico, pero también la trama urbana característica de la ciudad romana, el trazado regular hipodámico. Aunque sea lógico pensar que la fuente original fueran las colonias griegas del siglo VII a.C., los etruscos desarrollaron el concepto de entramado ortogonal, y también la necesidad de crear una ciudad con cierta calidad de servicios básicos.

En el acto fundacional de una ciudad etrusca, un toro y una vaca trazaban el perímetro de la misma, quedando de este modo sacralizado el espacio interior de la nueva ciudad. Se trazaban luego dos calles perpendiculares, generando un eje del que partían el resto de las calles. Las dos calles originales desde las que se organiza la ciudad son el *cardo* y el *decumanus*, posteriores símbolos de la urbanística romana en todo el Mediterráneo. Los trazados más antiguos de ciudades etruscas pertenecen al siglo VI a.C., (Capua y Spina, y la necrópolis de Orvieto). Estas colonias etruscas son lógicamente espacios amurallados, en Mazarbotto (fundada en 500 a.C.) es posible comprobar la existencia de calles cortadas en ángulo recto que generan manzanas rectangulares. Sin embargo, otro espacio urbano que se irá privilegiando, la plaza pública o foro, aún no aparece en Mazarbotto, donde los edificios singulares de carácter religioso se organizan en una especie de acrópolis griega.

Frente a este modelo de ciudad colonial, se sitúa la ciudad militar, que como consecuencia de esta etapa de marcado carácter guerrero, no sólo con los pueblos limítrofes sino también entre los clanes etruscos, se conformaba privilegiando las defensas naturales de la orografía. Por lo que sus calles y estructura se amoldaban al terreno y a la necesidad defensiva. La belicosidad de este

Figura 2. *Arco de medio punto en la puerta de la muralla de la ciudad de Volterra.*

periodo requería pues un desarrollo en la capacidad de fortificación de las ciudades. Las puertas de las murallas, como en la ciudad de *Volterra* (fig. 2), se convirtieron en el símbolo da las nuevas urbes etruscas, por su estructura y por su valor. Los etruscos importan el arco, ya utilizado en Oriente y en Grecia, para desarrollar estas grandes puertas, dándole también un importante valor estructural e incorporando el despiece en dovelas (siglo IV a.C.). El mundo romano tomará el arco de medio punto etrusco como elemento constructivo de su vocabulario clásico, mientras que en lo simbólico, estas puertas se convertirán en los posteriores arcos del triunfo romanos.

Los esfuerzos colonizadores etruscos no se limitaban a la construcción de ciudades aisladas, sino que dotaban al territorio también de elementos estructurales, como las vías o las canalizaciones de agua. Los puentes y acueductos construidos son nuevamente piezas claves para comprender el valor de la ingeniería civil en el posterior mundo romano. En Veyes, el Puente Sodo es una galería de 70 metros de longitud y 3 metros de anchura, que le crea un curso artificial al río Cremera para evitar sus devastadoras crecidas. En Roma, los príncipes etruscos erigirán los Muros Servianos, y la muy destacable obra de la Cloaca Máxima, una red de canalizaciones de 600 metros de longitud y 4 ó 5 de diámetro, abovedada en algunos puntos, que buscaba desecar una vaguada reconduciendo los cursos de agua que la cruzaban. En el siglo VI a.C. el rey de Chiusi, Porsenna, inició un amplio proyecto colonizador en el valle del Po.

La mayoría de los logros arquitectónicos y la fijación de los principios urbanos etruscos se desarrollan en la llamada fase arcaica, sin embargo, tras las derrotas militares del siglo V a.C., se iniciará el llamado periodo etrusco-itáli-

co, una fase de recuperación en el siglo IV a.C. que aportará nuevas obras de relevancia. Especialmente en la ciudad de Roma, cuyo crecimiento poblacional exige nuevas obras civiles, por lo que se acomete la reconstrucción de los Muros Servianos tras la invasión celta. Mientras que en tiempos del censor Apio Claudio (312 a.C.) tienen lugar dos grandes obras, la construcción de un acueducto, la *Aqua Appia*, y el camino empedrado que une la ciudad con la recién conquistada región de Campania, la *Via Appia*.

1.2. *Arquitectura religiosa: el templo etrusco*

Como ya hemos indicado, la cabaña villanoviana es el punto de partida también pata la arquitectura religiosa. La estatización y formalización de este espacio será la base templaria del culto etrusco. El templo era el espacio adecuado al culto colectivo para las divinidades etruscas basadas en la naturaleza, y el hogar y la tumba se reservaban para el culto privado.

El templo etrusco se convertirá con el tiempo en el principal modelo de edifico religioso del mundo romano. Las primeras realizaciones con cierta monumentalidad datan del siglo VI a.C. y se caracterizan por ser construcciones elevadas sobre podio con escalinata delantera, altura que es posible se deba a querer aislar su estructura de madera de la humedad del terreno. La estructura de madera se reforzaba con muros de adobe y se cubría de un particular entablamento de placas de terracota pintada. La fachada va ir desarrollándose con cierta monumentalidad, marcando un eje axial en todo el edificio y dotándose de dos o tres filas de columnas, mientras que los laterales contaban con una sola fila, y ninguna en la parte posterior. El interior de estos primeros templos tenía una sola estancia o *cella*.

Desde finales del siglo VI a. C. los interiores ya se han desarrollado en las tres estancias o *triple cella* (fig. 3) habitual que permite acoger la triada de divinidades sobre la que se basa el culto en los templos. Las maquetas de terracota utilizadas como

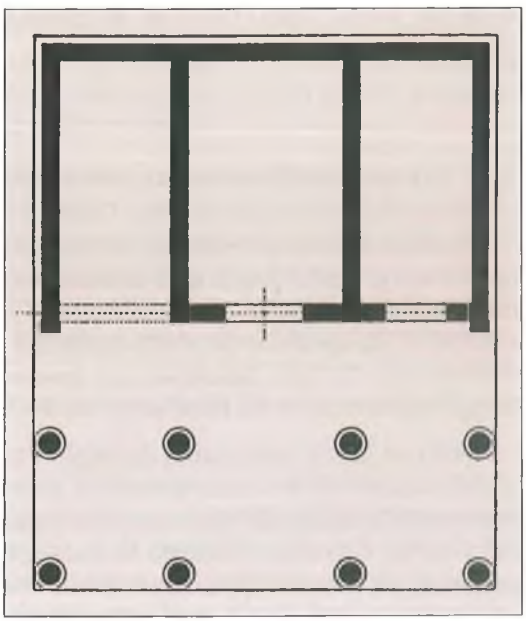

Figura 3. *Esquema de triple cella en un templo etrusco según Vitruvio.*

elementos votivos nos permiten ver este modelo extendido en Etruria, al igual que las descripciones de Vitruvio en sus *Diez libros de Arquitectura* (siglo I a.C.). Es Vitruvio quien nos amplía datos al describir los templos como edificaciones de seis por cinco metros de superficie, con la nave central de la *triple cella* de mayor tamaño para acoger a la divinidad principal de la triada, y cubiertos de un tejado a dos aguas apoyado en una gran viga transversal llamada *columen*. La portada se caracteriza ya por un pórtico con doble hilera de columnas, seis u ocho generalmente, y con el acceso al templo a través de una escalinata. Tanto el *columen* como los aleros presentaban una rica colección de esculturas y relieves decorativos.

Vitruvio también nos habla del orden toscano como base decorativa del templo etrusco. Básicamente es una variante del orden dórico en la que el fuste o la columna lisa se construye en madera a veces recubierta de terracota, y la piedra se utiliza en el capitel y la basa, que presenta una estructura de doble moldura y plinto. Estos materiales pobres nada tienen que ver con el mármol y la caliza de los templos griegos. Sin embargo, el mundo romano no dudará en tomar como base de sus templos esta estructura creada por los etruscos, superponiendo principios decorativos del rico mundo griego.

A esta primera fase en la que se fijan los templos etruscos en torno al siglo VI a.C. pertenecen el Templo del Júpiter Capitolino en Roma, una obra ciertamente imponente en su tiempo, el Templo de Apolo en Veyes, o los de Marzabotto en Fiésole. Los príncipes y tiranos etruscos dotaban de edificios colectivos sus urbes, como parte de la red de obras públicas, para responder a la religiosidad ciudadana.

1.3. *Tipologías funerarias etruscas: una* domus *para la eternidad*

Ya hemos señalado que en las antiguas culturas villanoviana y lacial, la incineración era la forma más habitual de enterramiento, y que las cenizas se introducían en la urna que se enterraba junto al ajuar. Todos los estratos se enterraban de igual forma, y la riqueza del ajuar o una decoración un poco más elaborada de la urna funeraria eran las únicas diferencias en los enterramientos que aparecen en las necrópolis de los siglos IX y VIII a.C.

Sólo en la segunda mitad del siglo VIII a.C. se iniciará un proceso de distinción social en los enterramientos, como consecuencia de la política cada vez mayor de alianzas entre pueblos y clanes, con la creación de estructuras de poder en consejos (pretérito Senado romano) y el reconocimiento de poder personal en algunos príncipes. Estas modificaciones políticas estaban en parte provocadas por la necesidad de organizarse frente a la influencia de los comerciantes extranjeros, principalmente los griegos, cuya influencia artística se dejará sentir en las manifestaciones decorativas del incipiente

mundo etrusco, sobre todo aquellas destinadas a formar parte de los enterramientos.

La arquitectura funeraria etrusca destaca por el uso sistemático de la piedra, frente a la pobreza de materiales constructivos utilizados, como ya se ha señalado, en las construcciones domésticas o religiosas. Así que a partir del mundo funerario es posible conocer mejor la sociedad etrusca, más aún, cuando, como se ha apuntado, los enterramientos reproducen en piedra de manera fidedigna las estructuras domésticas de estos pueblos. Estas viviendas perennes nos remiten a una concepción más hedonista que trágica del mundo de ultratumba etrusco, que aportan de esta forma una tipología desconocida en los modelos anteriores del mundo antiguo occidental.

Estos enterramientos son obviamente utilizados para inhumaciones, por lo que es probable que la influencia de griegos y fenicios modificara la costumbre de incinerar los cuerpos de los difuntos. Los etruscos, que en un primer momento heredan de la anterior cultura villanoviana las incineraciones de sus difuntos enterrando la urna con las cenizas en tumbas de pozo, realizarán las primeras inhumaciones de manera muy sencilla, enterrando al difunto en una fosa excavada, cubierta por una gran piedra.

Será este modelo el que se desarrolle y se haga más rico y complejo en paralelo a la transformación social y política del pueblo etrusco, sobre todo a principios del siglo VII a.C. Las tumbas en fosa comienzan a adquirir proporciones mayores y el espacio excavado se transforma en un área cada vez más amplia, cubierta con una falsa cúpula al estilo micénico de hiladas superpuestas que se aproximan hasta cerrar y cubrir el espacio. En ocasiones el espacio cubierto se reforzaba en su parte central con un pilar vertical que se asemejaba al utilizado en la primitiva cabaña villanoviana.

Las tumbas en forma de túmulos de la necrópolis de la Banditaccia de Cerveteri (o Caere), un impresionante espacio que recoge cientos de enterramientos desde el siglo IX hasta el III a.C., son un ejemplo de este modelo constructivo. Las tumbas se excavaban en un área llana y se cubrían con un túmulo en el exterior, mientras que el interior adoptaban una forma de planta cruciforme en la que el brazo de entrada actuaba a modo de *dromos*, corredor central del enterramiento que daba acceso a dos pequeñas cámaras, los brazos laterales de la planta en cruz, cubiertos por una falsa bóveda construida por aproximación de hiladas.

Paralelamente a las tumbas en forma de túmulos, se construyeron enterramientos excavados directamente en la propia roca, a modo de hipogeos, como la *Tumba de la Cabaña de Cerveteri* (fig. 4) de mediados del siglo VII a.C. En este caso, a ambos lados del corredor aparecen dos pequeñas habitaciones, y la cámara funeraria ubicada al final de este pasillo se divide en dos estancias. Es llamativo, y de ahí su nombre, el pronunciamiento del techo en dos vertientes a modo del interior de la cabaña primitiva.

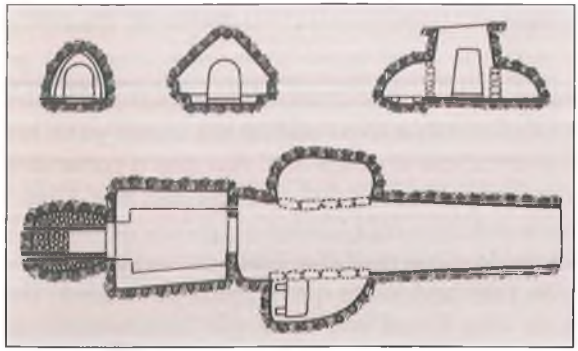

Figura 4. *Planta y alzados de la Tumba de la Cabaña en Cerveteri (siglo VII a.C.).*

Esta mayor diversidad de espacios que acabamos de ver en la Tumba de la Cabaña de Cerveteri será el camino evolutivo de las tumbas, tanto de las excavadas en roca como las de forma tumular. La complicación progresiva de la estructura interna del enterramiento es paralela al mismo proceso seguido por las viviendas de la época y el camino lógico si como hemos visto existe la preocupación por reproducir de manera fiel el espacio doméstico, aunque buscando la perennidad de la piedra. Así que a finales del siglo VII a.C. los enterramientos van a imitar tanto la estructura arquitectónica de las viviendas como todos sus elementos decorativos, incluyendo puertas y ventanas, repisas o mobiliario, con abundante decoración pictórica y escultórica. Los difuntos tienen su lugar específico en nichos tallados en la roca donde se sitúa el sepulcro con la imagen de su propietario, hecho de piedra en el caso de los hombres, o los sarcófagos de doble vertiente en el caso de las mujeres. La Tumba Regolini-Galassi de Cerveteri mezcla la forma subterránea de hipogeo completada con sillería labrada toscamente.

Figura 5. *Tumba en forma de templete en la necrópolis de Populonia (siglo VI a.C.).*

Este proceso de diversificación y complicación de la arquitectura funeraria etrusca seguirá evolucionando en el siglo VI a.C., no tanto hacia una estructura ya fijada, sino a formas exteriores más variadas. Aparecen entonces enterramientos en forma de templetes, como el conservado en Populonia (fig. 5), o los que simulan casas rectangulares dispuestas a modo de manzanas que configuran barrios de una ciudad, como las denominadas "tumbas a dado" de la necrópolis de la Banditaccia en Cer-

veteri (hacia 500 a.C.) (fig. 6). Manteniéndose siempre las que imitan la *domus* itálica, como la Tumba de los Capiteles, también en Cerveteri, con los capiteles labrados rematando los pilares de la estancia subterránea.

Figura 6. *Tumbas "a dado" en Cerveteri (siglo VI a.C.).*

2. La escultura y las artes decorativas

Como ya se ha apuntado, las primeras piezas de interés artístico del mundo itálico previo a la cultura etrusca son las urnas funerarias villanovianas. Las que tienen forma bitroncocónicas presentan una decoración geométrica, no tanto por influencia griega como por desarrollo de algún modelo propio. Las que recordaban a la cabaña también presentaban decoración esgrafiada. Esta producción de objetos tiene un origen doméstico, y no será hasta el siglo VIII a.C. cuando se inicie una producción artesanal derivada de la demanda de productos más suntuarios para cubrir las necesidades de los príncipes emergentes y de los intercambios comerciales que han abierto las rutas de los pueblos que, como los griegos, se asientan o comercian de manera continua con los pueblos itálicos.

Figura 7. *Urna cineraria de Bisenzio (h. 710 a.C.), Roma, Museo de Villa Giulia.*

La influencia griega se dejará sentir en las primeras obras cerámicas realizadas, ya con torno, como vasos de estilo geométrico. Aunque serán las necesidades funerarias, nuevamente, las que requieran piezas más elaboradas, como la *Urna cineraria de Bisenzio* (h. 710 a. C.) (fig. 7), que incorpora elementos figurativos representando danzas y sacrificios fúnebres. Estas piezas de barro o bronce suelen representar por lo general imágenes más esquemáticas.

Paralelamente a la complicación de las estructuras arquitectónicas funerarias vistas en el epígrafe anterior, la riqueza decorativa de las mismas, así como los ajuares, serán la muestra de la creación cada vez más refinada de los artesanos etruscos. Algunos historiadores apuntan a que algunas piezas de claro origen griego u oriental son realizadas por artesanos de estas procedencias asentados en la península itálica, con lo que ello suponía a la hora de crear copias locales. La riqueza del ajuar abarca todo tipo de objetos muebles, adornos y armas, donde las figuras humanas y los animales se presentan en líneas, intercalados en muchas ocasiones con símbolos egipcios, recurriendo igualmente en muchos casos al oro o a los marfiles incrustados.

Las dos esculturas de gran tamaño más antiguas producidas por los etruscos en estos primeros momentos son unas rudas figuras que adornan una tumba de un príncipe en Ceri.

Durante el siglo VI a.C., dentro de lo que se denomina la etapa arcaica, se produce un importante avance de la escultura etrusca. La influencia de las costumbres griegas y la asunción de sus divinidades y mitologías, mezcladas con las tradicionales creencias en los dioses subterráneos que protegen las tumbas, los *Manes*, generará un nuevo corpus iconográfico que, una vez más, tendrá su mayor plasmación en la decoración que se incluye en los importantes enterramientos etruscos. Las ciudades del interior conservarán cierto grado de aislamiento ante estas novedades y fruto de ello son las urnas en forma de *canopos*

antropomorfos de Chiusi (fig. 8). Estas urnas se rematan con una cabeza de aspecto rígido que pretende ser un retrato fúnebre del difunto y que precede al retrato funerario romano. La urna con las cenizas se inserta en la representación de un trono que rodea el vaso.

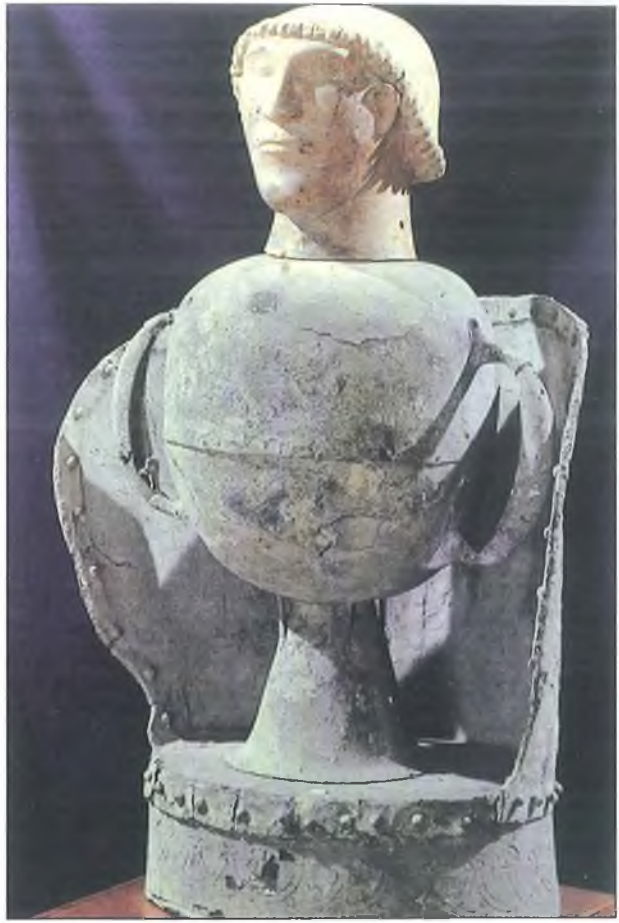

Figura 8. *Urna canopo de Chiusi (siglo VI a.C.), Florencia, Museo Arqueológico.*

Las ciudades costeras abrazarán más abiertamente las formas helenizantes interpretadas con la limitación propia de la copia, como se puede ver en el Centauro de Vulci (h. 580 a.C.), donde el modelo helénico pierde la proporción por destacar más la cabeza del resto de la figura. La presión persa en las costas jonias a mediados del siglo VI a.C., llevará a muchos de sus habitantes a buscar nuevos asentamientos a lo largo del Mediterráneo, por lo que se abrirán en ciudades itálicas talleres donde los artesanos griegos cubrirán las demandas de los clientes etruscos, creando en muchos casos una nueva escuela local. Sin embargo, será más en el terreno de la decoración pictórica mural donde se vean estas influencias helenas, no tanto en la escultura.

Los *Sarcófagos de los Esposos* de Caere (h. 530 a.C.) (fig. 9) son muestra de esta suma de influencia helena, sobre todo en el rostro, la disposición de los brazos o los pliegues de la vestimenta, mientras que una estilística propiamente etrusca se aprecia en el valor que se le da al tema, un banquete fúnebre, y a la enorme importancia que tienen la cabeza y el busto, por encima del sentido de la proporción que aportaría un escultor griego.

En el final del siglo VI a.C. nos encontramos un grupo de piezas singulares, probablemente obra de una misma mano, un artista nombrado en las fuen-

Figura 9. *Sarcófago de los esposos procedente de Caere (h. 530 a.C.), Roma, Museo de Villa Giulia.*

Figura 10. *Apolo de Veyes del Templo de Portonaccio (h. 500 a.C.), Roma, Museo de Villa Giulia.*

tes latinas, llamado el Vulca de Veyes. A él le corresponderían las esculturas del Templo de Júpiter Capitolino en Roma, y las estatuas del Templo de Portonaccio en Veyes. En todo caso, son piezas de una factura artística sin parangón entre los restos conocidos del momento, con claras influencias jonias, pero con una gran dosis de aportación personal propia. El conjunto de piezas del *Templo de Portonaccio* (fig. 10) contradice en cierto sentido la mencionada centralidad de la escultura de carácter funerario, en todo caso, su singularidad y excepcionalidad son aún hoy un interesante punto de investigación.

Las piezas de este templo estarían ubicadas sobre el *columen*, la gran viga central, y representan temas tomados y adaptados de la deidad griega, eso sí, con un tratamiento formal más cercano a lo etrusco. Son piezas de terracota, un material poco utilizado en el mundo griego para la gran escultura, que presentan en los rostros de *Apolo y Hércules* (fig. 11), posiblemente la parte central del conjunto, una dura expresión con una extraña sonrisa congelada. En esta ocasión la proporcionalidad sí se adecúa más a principios griegos, aunque

el movimiento que ambas imitan es demasiado violento y acelerado para sus modelos coetáneos jonios. Los cabellos y las telas presentan un tratamiento decorativista excepcional.

La Loba Capitolina (h. 470 a.C.) redunda en la expresividad demostrada por Vulca de Veyes. Posiblemente fuera un animal utilizado con carácter protector en algún enterramiento, aunque su significado acabó transcendiendo para convertirse pronto en la legendaria loba que amamanta a Rómulo y Remo dentro de la tradición demiúrgica de la creación de Roma.

El ya mencionado declive político a raíz de la derrota en Cumas ha de tener su reflejo en las prácticas artísticas del siglo v a.C. Para algunos investigadores son escasos los ejemplos interesantes de creaciones etruscas, sobre todo cuando en el siglo anterior se han alcanzado unas cotas de calidad tan reseñables. En todo caso la aportación más destacada a la escultura en este periodo la encontramos en un sarcófago en piedra hallado en la Tumba de los Sarcófagos de Caere (h. 400 a.C.) (fig.12). Ante la ausencia de influencias jonias y siendo ésta una talla de calidad mediocre, lo que destaca es el recurso a la narración histórica o conmemorativa –el difunto pasea junto a su

Figura 11. *Figura del Hércules de Veyes del Templo de Portonaccio (h. 500 a.C.), Roma, Museo de Villa Giulia*

Figura 12. *Sarcófago de la Tumba de los Sarcófagos de Caere (h. 400 a.C.), Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano.*

esposa rodeado por un cortejo y seguido de un carro–, uno de los géneros más recurrentes en la plástica romana. La individualización de los rasgos del difunto, más presentes por la presencia de la barba que por un rostro bien definido, es también una novedad que tendrá continuidad.

Como se apuntaba en el estudio de la arquitectura, el regreso de los galos al norte abandonando Roma en el 386 a.C., inicia un nuevo periodo de esplendor, que en el terreno cultural se bautiza con el llamado periodo etrusco-itálico. Los romanos irán dominando durante todo el siglo al resto de regiones itálicas, y las ciudades etruscas acabarán por caer bajo su control antes de mediados del siglo III a.C. Es un momento expansivo que también verá caer al gran enemigo cartaginés y antes de finalizar el siglo, iniciar el control del Mediterráneo occidental.

Los talleres etruscos, como sus aportaciones en arquitectura, no verán mermado su potencial ni su calidad frente a la producción de otras regiones. La conexiones con el arte griego se recuperan y dentro de esta dialéctica entre lo etrusco y lo griego es buen ejemplo la figura de los caballos alados que adornaban el templo mayor de Tarquinia, llamado *Ara Della Regina* (segunda mitad del siglo IV a.C.). Estas figuras en relieve construido en terracota tirarían del

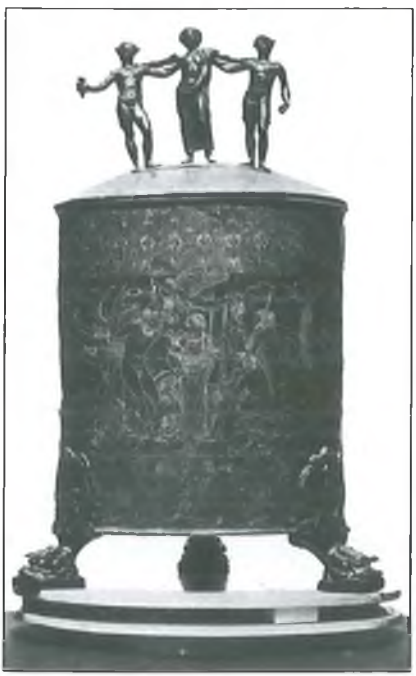

Figura 13. *Cista Ficorónica de Palestrina (h. 320 a.C.), Roma, Museo de Villa Giulia.*

Figura 14. *Quimera de Arezzo (h. 370 a.C.), Florencia, Museo Arqueológico.*

carro de alguna deidad que no se ha conservado. Del mismo periodo es una pieza de bronce llamada la *Cista Ficorónica de Palestrina* (fig. 13), que incluye una escena de pintura griega firmada por un artista romano llamado Novios Plautios. La *Quimera de Arezzo* (h. 370 a.C.) (fig. 14) es más difícil de comprender al haberse perdido el resto del grupo escultórico en el que se inscribía, y no es fácil encuadrarla como elemento de producción etrusca o pieza de importación de las colonias del sur.

La última fase del periodo etrusco-itálico, antes de la consideración de la escultura romana como un estilo homogéneo en el que la aportación etrusca se diluye, fijará algunos géneros ya inaugurados en el pasado que tendrán continuidad, como los relieves conmemorativos históricos. La urna cineraria de Volterra (segunda mitad del siglo II a. C.) nos presenta, como en la Tumba de los sarcófagos, un personaje de relevancia social que se despide del séquito en el momento de montar a caballo camino del más allá. La escena se enmarca en los convencionalismos propios etruscos que representan con mayor tamaño los personajes principales, y donde la escena carece de carácter narrativo, ya que las figuras se yuxtaponen en el plano sin capacidad de diálogo, con una perspectiva deformante en algunas de las figuras.

El otro gran género que quedará fijado por la plástica etrusca y adoptado por la romana es el del retrato. A diferencia del modelo griego de representación ideal y embellecedora, lo etrusco se decantará por la expresión individual y realista tanto en la escultura con carácter funerario, como los ejemplos de piezas de sentido histórico. La cabeza de bronce del personaje legendario de Lucio Juno Bruto (h. 300 a.C.), es un ejemplo del magnífico realismo que su autor supo dar a la extraordinaria expresión de su rostro. El personaje es en realidad el legendario primer cónsul de la República de Roma tras la expulsión del último gobernante de origen etrusco, Tarquinio el Soberbio, en 509 a.C. Plinio, en su *Historia Natural,* nos relata el auge de la escultura conmemorativa, de la que esta pieza sería uno de los pocos ejemplos que se han conservado, que tendría su origen en la época arcaica, y que en la primera mitad del siglo II a.C. llevaría a los censores a pedir el derribo de las estatuas que poblaban el Foro que no hubieran sido erigidas por el Senado o el Pueblo de Roma. El tamaño de la cabeza, mayor que el natural, plantea a los historia-

Figura 15. *Tapa de una urna cineraria procedente de Volterra.*

dores posiciones diversas sobre su verdadero origen, aunque al igual que los Rómulo y Remo de la Loba Capitolina o la cola de la Quimera de Arezzo, el busto de esta pieza es una reconstrucción posterior. Ciertas connotaciones más griegas, como el tratamiento del cabello, se enfrentan al realismo y la expresividad etrusca presentes también en retratos mortuorios tallados en los sarcófagos o las urnas de este periodo.

La escena de la tapadera de una urna hallada en Volterra (fig. 15), datada en este momento, nos vuelve a presentar como en el Sarcófago de los Esposos, una composición arcaizante en la postura que adquieren los cuerpos y en el mayor tamaño de sus cabezas, con unos rostros directos y claramente realistas propios del periodo etrusco-itálico.

3. La pintura mural

Los primeros restos de pintura mural etruscos los hallamos lógicamente en el interior de un enterramiento. En la llamada *Tumba de los Ánades* (h. 650 a.C.) observamos una hilera de estos pájaros sobre el muro, un motivo ya utilizado en la tradición geométrica, lo que invita a pensar que el autor de esta pintura fue un ceramista (fig. 16). Al igual que en la cerámica, las figuras, unos dibujos esquemáticos, se presentan en hilera sobre líneas horizontales.

Figura 16. *Pintura de la Tumba de los Ánades en Veyes (h. 650 a.C.).*

Será en el siglo siguiente, con la influencia de los artistas jonios radicados en algunas ciudades costeras, cuando se desarrolle mejor la pintura mural de los enterramientos etruscos del periodo arcaico. En la mayoría de restos conservados, los más destacados son los enterramientos de Tarquinia (h. 520-510 a.C.). Parece razonable pensar que nos encontramos ante autores de origen griego por el estilo de las pinturas, que recurren a temas propios de la iconografía etrusca, especialmente temas festivos y poco trágicos, presentados siempre en escenas insertas entre bandas horizontales de colores.

Figura 17. *Pintura de la Tumba de los Augures en Tarquinia (h. 520 a.C.).*

En la *Tumba de los Leones* aparecen unas magníficas escenas de baile, mientras que en la *Tumba de los Augures* (fig. 17) los invitados al funeral contemplan escenas de lucha griega entre atletas y animales, y dos de los invitados se despiden posiblemente del difunto que se halla tras una puerta pintada sobre el muro. En la *Tumba de los Malabaristas* (fig. 18) un cómico lanza bolas sobre el candelabro que sos-

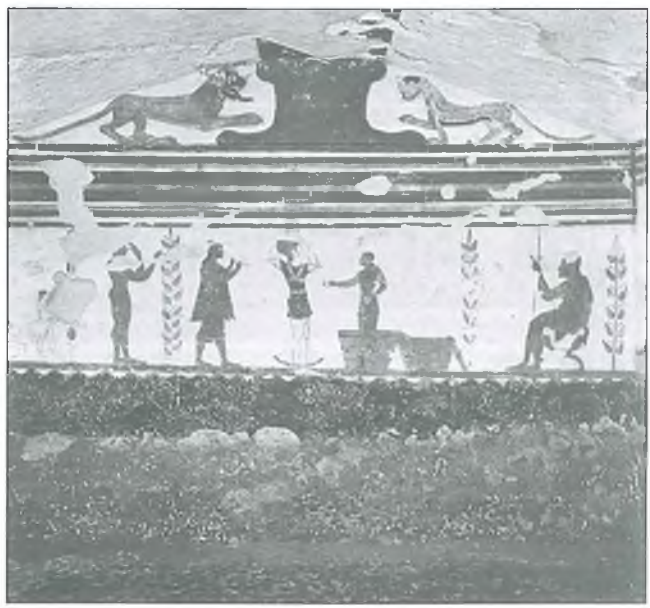

Figura 18. *Pintura de la Tumba de los Malabaristas en Tarquinia (h. 510 a.C.).*

tiene una bailarina. En la *Tumba de la Caza y de la Pesca* (fig. 19) se nos presenta la única escena de paisaje conservado. Posiblemente sean las islas de los Bienaventurados, paraíso de los justos en la mitología griega, donde los esposos celebran un banquete tras el retorno de la cacería.

Figura 19. *Pintura de la Tumba de la Caza y de la Pesca en Tarquinia (h. 510 a.C.).*

En todos los casos de las pinturas murales de Tarquinia, los convencionalismos utilizados en las figuras nos remiten claramente a las formas de la plástica griega, la aportación etrusca se manifiesta en la temática o en las modas de la vestimenta. Lo más destacado de este magnífico conjunto es la diversidad de temas y representaciones, no se repiten, cada tumba requiere un trabajo personalizado por su autor, y es obvio que la temática es siempre de un marcado tono vitalista, poco vista en los restos griegos.

El cambio de rumbo de la crisis militar y política de principios del siglo v a. C. afecta claramente a las artes. Las influencias jonias desaparecen y se hacen más presentes sobre todo en la pintura las representaciones que reflejan las tendencias áticas. Aunque existen ejemplos ya en enterramientos de otras ciudades (como la *Tumba del Mono* de Chiusi, h. 475 a.C.), Tarquinia seguirá siendo el más destacado de los centros productivos. En la *Tumba de Triclinio* (h. 470 a. C.) las figuras son claramente herencia de la factura griega por su dibujo y propor-

ciones, aunque el lujo que describen en sus ropas y con sus pesados mantos remiten claramente a la influencia etrusca (fig. 20). Esta tumba también nos deja unas escenas magníficas de danzarines en posturas casi imposibles que nos muestran la brillantez plástica etrusca, posiblemente en su época de apogeo.

Figura 20. *Pintura de la Tumba de Triclinio en Tarquinia (h. 470 a.C.).*

En la *Tumba de los Leopardos* (fig. 21) y la *Tumba de las Vigas*, también se aprecia la gran factura técnica de los pintores de Tarquinia, aunque ya se vislumbra cierto cansancio en el hecho de repetir sistemáticamente una misma escena que será utilizada en décadas posteriores de manera serial, con el banquete en el muro final y las escenas de baile en los laterales.

Figura 21. *Pintura de la Tumba de los Leopardos en Tarquinia (h. 470 a.C.).*

El periodo etrusco-itálico que se inicia en estos momentos configurará en la plástica mural unas características que lo harán cada vez más propio y personal, alejándose, sin olvidar la lección, de lo aprendido por el contacto con lo griego. Las representaciones en tumbas del repertorio iconográfico etrusco son presididas ahora en algunos casos por el demonio etrusco de la muerte, Charun, un personaje presente también en la pintura cerámica, que junto con alguna deidad local se incorporan al repertorio pictórico (fig. 22).

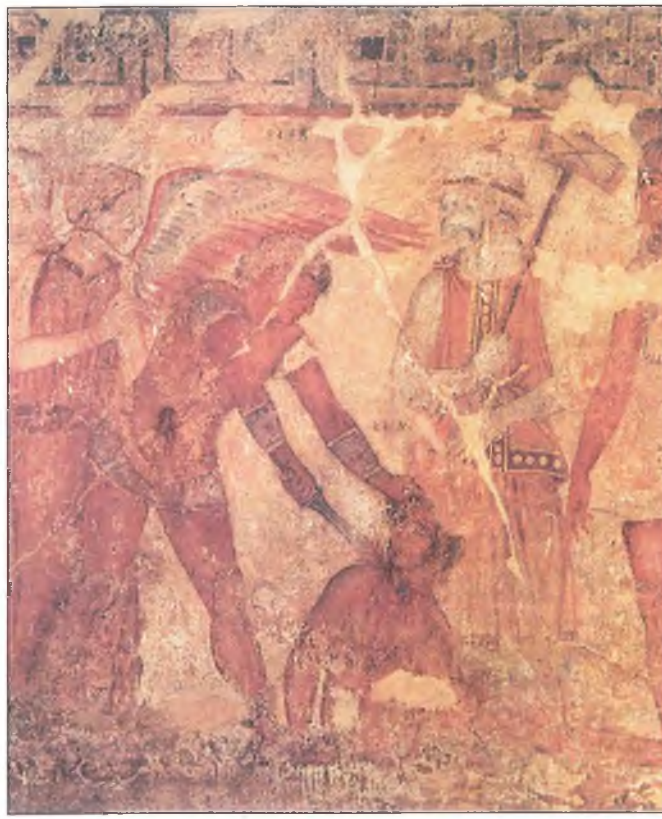

Figura 22. *Pintura que representa a Charun, Tumba François de Vulci (h. 350-325 a.C.). Villa Albani, Roma.*

Las novedades ya anunciadas en la escultura son también visibles en la pintura, y el género narrativo tiene también aquí su reflejo, como en la *Tumba del Monte Esquilino* de Roma (h. 300 a.C.), donde una composición en frisos relata la guerra entre los romanos y los samnitas, con las hazañas de los Fabios como tema central.

La otra novedad la constituía la expresión directa y realista que ofrecían los rostros de los representados, y en pintura como en escultura tenemos algunos

ejemplos que nos remiten a esta incorporación estilística puramente etrusca, como en la *Tumba François de Vulci* (350-325 a.C.) donde se nos presenta a un noble orgulloso de manera realista, poco idealizada, casi interpelando al espectador, donde el rostro es lo importante en el dibujo perdiendo interés el resto de la figura humana (fig. 23).

Figura 23. *Pintura de la Tumba François de Vulci (h. 350-325 a.C.). Villa Albani, Roma.*

IV

EL ARTE ROMANO

Fue a finales del siglo VI a.C. cuando finalizó la hegemonía etrusca en Roma: la caída de Tarquinio el Soberbio trajo consigo la abolición de la realeza y el comienzo del Consulado. De este modo se inauguraba lo que en el año 509 a.C. se establece como una realidad: el comienzo de la República romana.

Las numerosas iniciativas tomadas a lo largo del siglo V a.C. fueron dando forma a la nueva realidad social y política: una confederación latina con Roma como su centro de poder. El convenio de paz acordado entre Roma y las distintas ciudades etruscas y latinas estableció las bases para la unidad política; la concesión de una mayor participación política y jurídica a los plebeyos terminó con los habituales conflictos entre esta clase social y la más favorecida de los patricios; la promulgación de las Doce Tablas de la Ley en torno al año 450 a.C. impulsó a Roma hacia un régimen democrático que se vería constatado con las leyes licinianas aprobadas en el 366 a.C.

De este modo, las bases para la estabilidad política y social así como de prosperidad económica quedaron fijadas, favoreciéndose una posible expansión territorial de la República. La serie de conquistas que Roma llevó a cabo a lo largo del siglo IV a.C. no fueron sino consecuencia de ello: hacia el 396 a.C. se derrotó a la ciudad más importante del mundo etrusco, Veii; y las conquistas de Campania y Capua en el 334 a.C. así como el triunfo en la primera guerra samnita, (326-304 a.C.) supusieron el control romano de toda la zona central de Italia. Esta expansión territorial tuvo consecuencias no sólo en lo referente al incremento de poder político y económico de Roma sino también en lo concerniente a las infraestructuras arquitectónicas y urbanísticas que dicho crecimiento exigía para la nueva urbe: es en estos años, concretamente en el 312 a.C. cuando Apio Claudio mandó construir el primer acueducto romano, el *Aqua Apia*. Asimismo, las conquistas trajeron consigo el intercambio cultural con los pueblos sometidos: a raíz de la victoria de Campania, Roma entró en contacto con las colonias griegas y, en consecuencia, con el pensamiento y la cultura del mundo helénico.

La rivalidad entre Roma y las ciudades griegas por el control del Mediterráneo occidental marcaría todo el siglo III a.C. En el 264 a.C. se iniciaba la Primera Guerra Púnica; tras años de fuertes luchas, en el 242 a.C. Roma derrotaba a Cartago y añadía Sicilia y Cerdeña a sus dominios territoriales. Fue Hannibal, hijo de un cartaginés, quien retomó la batalla con Roma en lo que sería la Segunda Guerra Púnica (218-201 a.C.). De nuevo victoriosa y con nuevos territorios incorporados a sus dominios como Siracusa (212 a.C.), Roma finalizaba el siglo III a.C. con un mayor poder en el Mediterráneo y con la posibilidad de expansión hacia Europa, África y Asia.

Tras las victorias en Italia, Roma inauguró el siglo II a.C. con su expansión por Oriente: en el 197 a.C. derrotaba en Cinoscéfalos al rey Filipo V, incorpo-

rándose Macedonia; y en el 189 a.C., con la derrota del rey Antíoco III en la batalla de las Termópilas, añadía Siria a sus dominios. En la segunda mitad del siglo II a.C. Roma acabaría definitivamente con los conflictos cartagineses: la Tercera Guerra Púnica (149-146 a.C.) supuso la absoluta derrota de Cartago y la incorporación de todos sus territorios a las conquistas romanas. Resuelto el problema que venía ocupando a sus tropas desde el siglo anterior, Roma culminó este siglo con la conquista del primer enclave importante en Asia: Corinto.

La política de expansión territorial así como un improductivo comercio con Oriente afectó gravemente a la economía romana, acentuando las diferencias entre las distintas clases sociales y provocando una situación de gran inestabilidad. Todo ello derivó, a lo largo del siglo I a.C., en una serie de guerras civiles y crisis políticas que sólo vieron su fin en los últimos años del siglo. Aunque Tiberio Graco y su hermano Cayo trataron de solucionar los problemas sociales derivados de la crisis agraria con la formación de un partido popular, pronto sus iniciativas se vieron anuladas por los oligarcas. En el 84 a.C. estallaría la primera guerra civil en la que, bajo Sila, se derrotaría a los principales líderes populares. Tras la creación en el 60 a.C. del Primer Triunvirato, por el cual el control gubernamental de Roma quedaba repartido entre sus tres integrantes, César, Pompeyo y Craso, comenzaron las disputas y conjuras por el poder de lo que ya se perfilaba como un Imperio: en el 49 a.C. estallaba la guerra civil entre César y Pompeyo, llegándose cinco años más tarde al asesinato del primero. La creación de un Segundo Triunvirato no se hizo esperar: Lépido, Octavio Augusto y Marco Antonio –estos dos últimos, sobrino y general de César respectivamente– serán sus integrantes. Pero pronto comenzaron los conflictos; no será hasta el 2 de septiembre del año 31 a.C., con la derrota de Marco Antonio y Cleopatra en la batalla naval de Accio, cuando Octavio Augusto, vencedor absoluto, finalice con este largo periodo de guerras.

Con Octavio Augusto en el poder, finalizaba el periodo de la República y se abría una nueva era, la era del Imperio romano. En el 27 a.C., el mismo año de la construcción del inicial Panteón de Agrippa, era proclamado *Imperator Caesar Augustus*, una denominación que implicaba el máximo rango militar y político así como ciertas connotaciones sagradas que se verían confirmadas con su nombramiento como *Pontificex Maximus* en el 12 a.C. Junto a la definitiva conquista de Hispania (19 a.C.), muchos fueron los logros realizados durante el principado de Augusto, ampliándose los dominios mediterráneos, atlánticos, centroeuropeos y asiáticos del Imperio. Asimismo, los años augústeos vieron nacer a grandes personalidades del campo de las letras: Virgilio, Horacio, Ovidio o Vitruvio son sólo algunos de ellos.

A la muerte de Augusto en el año 14 de la era cristiana, Tiberio es proclamado emperador. A su Principado siguieron el breve gobierno de Sejano (26-31) y los años de desorden y anarquía política de Calígula (37-41), años

en los que también tuvieron lugar acontecimientos fundamentales en la historia occidental como la crucifixión de Jesús (30). Tras el asesinato de Calígula, Claudio fue nombrado emperador; durante su Principado se conquistaron Mauretania, Armenia y Britannia. Asesinado por su segunda mujer, Agripina, es relevado en el poder por su hijo en el año 54, Nerón, el último de los julio-claudios de cuyo principado se recuerdan el asedio y martirio de cristianos, el incendio de Roma en el 64 y el suicidio impuesto al tutor personal del emperador, Séneca.

Tras el suicidio de Nerón en el año 68, cuatro fueron los emperadores que le sucedieron en el Principado, siendo el último, Vespasiano el único en conseguir permanecer en el cargo con éxito, inaugurando la dinastía de los Flavios que gobernaría Roma hasta el 98. Su hijo Tito le sucedería en el cargo como emperador el mismo año en el que el Vesubio sepultó la ciudad de Pompeya, el 79. Tras dos años en el poder, Tito fue reemplazado por su hermano Domiciano, el cual caería asesinado en el 96, finalizándose el Principado flavio. Nerva, con su breve estancia en el poder (96-98), daría paso, con su adopción de Trajano, a la que sería una de las etapas de mayor esplendor en la historia del Imperio Romano. No obstante, el periodo de los Flavios vio florecer a personalidades como Tácito, Plinio el Viejo y Plinio el Joven, sobrino del anterior.

Trajano, un hispano nacido en Italica, fue el primer emperador de origen provincial. Durante su Principado (98-117), marcado por las guerras contra los dacios, el Imperio Romano amplió sus conquistas en Europa (Rumanía, Transilvania) y Asia (Mesopotamia, Armenia, Asiria y Petra) alcanzando su máxima extensión territorial.

Adriano, también de origen español como su predecesor, subía al poder en el 117; su papel de gran erudito y conocedor de la cultura griega determinó la presencia helénica en las artes de su momento. Durante su mandato, el Imperio alcanzó una mayor estabilidad política gracias al refuerzo de las fronteras y de los ejércitos.

La dinastía de los Antoninos llegó al poder con el nombramiento como emperador de Antonino Pío en el año 138; a éste le sucedieron Marco Aurelio (161-180) y, finalmente, Cómodo (180-192). Bajo la "tiranía" de Cómodo, el último miembro de la dinastía, fueron gestándose algunas de las cuestiones que marcarían el reinado de los Severos y que fueron preparando la futura crisis del Imperio: la ruptura entre el emperador y la aristocracia senatorial así como la ruptura con las tradiciones religiosas.

El asesinato de Cómodo abrió un periodo de crisis marcado por los "golpes de Estado" que sólo vería su fin con la elección de Septimio Severo como emperador en el 193: comenzaba la época de los Severos (193-235). Septimio Severo, originario de Leptis Magna, destacó por su gran labor como militar y administrador del Imperio así como por lograr hacer de Mesopotamia una provincia romana. Sus sucesores, Caracalla, Heliogábalo y Alejandro Severo, fue-

ron progresivamente asesinados, inaugurándose el periodo de crisis y anarquía militar que reinaría en el siglo III.

Desde la caída de Alejandro Severo en el 235 hasta la llegada al poder de Diocleciano, el Imperio Romano estuvo sacudido por grandes conflictos: guerras, rebeliones militares, invasiones e incluso una peste que desestabilizaron la política, la sociedad y la economía de la civilización romana. Aunque la situación comezó a estabilizarse con la llegada de Aureliano al poder en el 270, no fue hasta la reforma estatal acometida por Diocleciano en el año 285 cuando el Imperio Romano recuperó su estabilidad.

La Tetrarquía instaurada por Diocleciano dividió al Imperio en dos partes, la Oriental y la Occidental, cada una de ellas con sus respectivas capitales, Nicomedia y Milán. Cada una de las partes imperiales contaba con un emperador (*Augusti*) y con un viceemperador o corregente (*Caesar*). Así, Oriente tuvo como emperador a Diocleciano y como Caesar a Galerio; Maximiano y Constancio Cloro fueron sus homónimos en Occidente.

No obstante la nueva organización, la división del Imperio trajo consigo crisis militares, problemas administrativos y luchas por el poder absoluto. La importancia que el Cristianismo había ido adquiriendo en estos años no hizo sino evidenciar aún más la crisis en la que estaba sumida Roma. El triunfo de Constantino el año 312 supuso el fin de ambos problemas: con su llegada al poder se volvió a un gobierno único y con su decreto del Edicto de Milán en el 313, por el cual se aprobaba la tolerancia religiosa en el Imperio, se evidenciaba la victoria del Cristianismo y con ello el inicio de un nuevo arte.

Tema 8

EL NACIMIENTO DEL ARTE ROMANO

Jesús López Díaz

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. La herencia del arte griego y etrusco.
2. Los nuevos criterios de funcionalidad y propaganda.

1. La herencia del arte griego y etrusco

La Historia de Roma no es concebible sin conocer y estudiar la Historia de Grecia. La cuestión importante radica en determinar si su estudio ha de ser por oposición a Grecia o como continuación del mundo heleno. ¿Era para los romanos un reto superar política, militar y culturalmente a los griegos, o se sentían continuadores en cierto modo de sus logros y de su altura cultural?

La respuesta no es fácil y posiblemente hay que tomar elementos de las dos respuestas posibles. Por un lado los romanos crean una retórica de le diferencia basada en la idiosincrasia local, en la herencia etrusca, para legitimar su superioridad frente al "otro", frente al griego que se ha convertido en la referencia dentro del Mediterráneo, mucho más cercana y más conectada que las culturas de Egipto o del Oriente. Y, sin embargo, se buscan puntos de conexión con la historia y la deidad griega, puntos tangenciales, como la vinculación con Eneas, un aqueo del Asia Menor que acaba recalando en Italia tras su largo viaje.

Eneas, el príncipe troyano en la *Iliada* de Homero, se convertirá en el fundador de Roma en la *Eneida* de Virgilio, la gran obra de propaganda mandada escribir por Augusto en el siglo I a.C. para tener, como los griegos, un origen mítico en su fundación, y una justificación divina para el poder de sus mandatarios.

En lo que se refiere al ámbito artístico es significativo la ausencia de nombres de artistas romanos, de hecho, un autor como Plinio nos ensalza en sus obras la figura de los míticos artistas griegos en el caso de la pintura, y casi no menciona nombres romanos. Lo griego se configura en parte como un lugar mítico donde tiene cabida el culto al artista, el culto al hombre, más acorde con los principios de la democracia ateniense. Por el contrario, el Imperio necesita de los artistas en tanto creadores que den sentido y construyan, literalmente, la estructura de un Imperio. El sentido funcionalista y práctico de las artes romanas, sobre todo observable en la inmensa obra civil en los campos de la arquitectura y la ingeniería que nos han legado, es una de las bases para entender el desarrollo de su cultura.

El Arte es visto desde otra nueva perspectiva para la sociedad romana, si fruto de le necesidad del comercio el arte se desarrolla en Creta o Grecia, como hemos visto, y tiene su sentido en la vitalidad del comercio y las rutas marítimas de estos pueblos, los romanos apreciarán el arte como objeto coleccionable. Posiblemente es ahora donde encontremos a los primeros coleccionistas de arte, la mayoría de las veces como sentimiento de muestra del poder, como ya habían desarrollado los príncipes etruscos. El lujo es la forma de exhibición del poder, y tener piezas provenientes del mundo griego era un síntoma de notoriedad muy valorado.

Otro autor, Vitruvio, tan importante para la Historia del Arte y especialmente relevante por la recuperación de su obra en el Renacimiento italiano, incide en su obra en explicaciones, no mitológicas como Virgilio, y sí físicas y geográficas, para exponer por qué Roma es el centro del mundo –conocido–. Las condiciones climáticas y geográficas hacían a Roma y los romanos, en palabras de Vitruvio, la raza y el pueblo capacitados para el dominio del mundo.

La propia historia de la fundación mítica de Roma, ensalza algunos valores que serán fundamentales para entender el expansionismo y la capacidad de lucha del Imperio Romano. Rómulo y Remo, los hijos de Marte, el "guerrero' , son expulsados y cuidados por una loba, creciendo entre pastores y gentes sencillas. Los dos hermanos fundan la ciudad de Roma y lucharán hasta la muerte por ser sus gobernantes. El vencedor, Rómulo, atrae para sí a todos los bandidos y maleantes para formar la ciudad y crecer a base del pillaje de las ciudades vecinas, raptando a las mujeres de los Sabinos (el relato mítico del "rapto de las Sabinas").

Frente a los valores basados en las virtudes que adornan a muchos de los héroes griegos que se encuentran tras la fundación de muchas colonias helenas, los romanos basan su historia demiúrgica en el exilio, la brutalidad y el asesinato, en valores supuestamente negativos que quieren ser signos distintivos frente a lo griego y frente al Mediterráneo, y que serán elementos simbólicos sobre los que sustentar una sociedad fuertemente expansiva. La vio-

lencia, queda de este modo legitimada como elemento de superioridad del pueblo romano, intrínseco a él, y heredado desde su fundación. Pero la expansión no siempre se explica por principios ideológicos, y detrás de ella existen también, en el caso romano, necesidades debidas a un rápido crecimiento poblacional y el consiguiente cultivo del campo para poder mantener una ciudad, como la romana, que a mediados del milenio ya era la más poblada de la península itálica.

De la amalgama de pueblos que habitaban la península itálica en los tres primeros siglos del Primer milenio a.C., Roma tomará elementos varios, como la religión y los principales y primeros principios artísticos de los etruscos, mientras que de los latinos del sur tomará su lengua.

La aportación de la herencia etrusca es básica para entender el arte romano, pues no existe como tal un arte propio en un primer momento, y la plástica y la arquitectura etrusca son tomadas como el punto de partida de la cultura romana. Como vimos en el tema anterior, es un artista etrusco el autor de las esculturas que coronaban el Templo del Júpiter Capitolino de Roma. Sin embargo, la expansión favorecerá el intercambio y la conquista de las colonias griegas del sur abrirá la puerta de entrada a Roma a artistas griegos de tradición helena, dejando desde el siglo v a.C. su huella en las primeras obras romanas, como el Templo de Ceres en Roma.

De todos los pueblos que poblaron el Mediterráneo en la primera mitad del primer milenio a.C., los etruscos han demostrado ser los mejores aprendices de la herencia griega conocida a través del comercio marítimo, y los asentamientos fabriles y artesanales de los helenos, sin que ello signifique que no aportaron un lenguaje y unos principios originales. De todas formas, la Italia de este momento, hasta la configuración de un poder romano unificador, muestra una gran variedad de culturas y formas artísticas, también de lenguas, en nada parecido al ambiente homogéneo de la Grecia clásica, que aún con su variedad de estados nos ha legado una producción artística y arquitectónica bastante similar. En la península itálica se encuentran los etruscos, las colonias griegas del sur, los fenicios y los restos de culturas preexistentes como la villanoviana y la lacial. Y en el caso de los etruscos, existen diferencias interiores entre las producciones destinadas a la incipiente élite gobernante y la producción destinada para el pueblo llano.

La arquitectura etrusca difiere de la griega en varios aspectos destacables y su comprensión es importante para conocer la base edilicia del mundo romano. Frente a los templos y los edificios griegos que usan mayoritariamente mármol y caliza, bastante disponible en Grecia, los etruscos como hemos visto se decantan por materiales más sencillos. Además, lo mejor de la producción etrusca se destina al interior de sus arquitecturas, especialmente las funerarias, cuyo exterior no hace adivinar las magníficas realizaciones de las que "disfrutarán" los difuntos (fig. 1). Por el contrario, la polis griega está pensada y

decorada en su exterior para ser percibida sin necesidad de ser adentrada, la utilización del interior de sus construcciones difiere del sentir práctico y utilitarista del mundo etrusco que legará a sus sucesores romanos.

Figura 1. *Tumba de los Relieves de Caere (h. 300 a.C.).*

A diferencia de la política expansiva griega, los romanos otorgarán la ciudadanía romana a los pueblos conquistados, por lo que Roma cambiará su perfil agrario por el de ciudad administrativa y burocrática desde la que se controlará el Imperio, abriendo sus puertas a ciudadanos y artistas de todo el Mediterráneo. El punto de inflexión que suponen las Guerras Púnicas en el control del Mediterráneo, hará que Roma entre los siglos III y II a.C. pase a ser el nuevo "amo" del Mare Nostrum.

La lógica aculturación de Roma será en gran parte un proceso de helenización de lo romano, pues lo griego era el elemento cultural más extendido en el Mediterráneo. El regreso triunfal de los generales romanos era de hecho un homenaje helenístico a los emuladores del gran Alejandro Magno, y así se hacían representar en las monedas conmemorativas, dentro de la instaurada procesión triunfal de los generales de la Roma republicana.

Con los generales llegaba también el botín, clave en el sistema de pago y mantenimiento de las legiones romanas, botín que suponía una entrada masiva en Roma de objetos de todo el Mediterráneo, pero especialmente de factu-

ras griegas, que muchas veces iban destinadas como ofrenda de los templos romanos. No sólo llegará el arte griego en forma de botín, sino que a lo largo del siglo III a.C. muchos serán los artistas griegos que muden sus talleres de la península griega a la itálica, donde los nuevos poderes romanos se convierten en los grandes clientes. Con ellos, y dentro de este periodo considerado estilo Neoático, llegarán no sólo los objetos, sino también las formas arquitectónicas asentadas hasta ahora en Grecia.

El Templo de Vesta en Roma no sólo aporta la piedra traída de Grecia, sino, lo que es más importante, la planta circular de un *tholos* y la factura de detalle propias de la arquitectura griega. Era, además, el lugar donde supuestamente se guardaba el fuego sagrado traído por Eneas de Grecia.

Frente a estas excepciones importadas del mundo griego, sin duda significativas, la arquitectura religiosa romana se basaba mayormente en el modelo etrusco de templo, con su triple cella de planta cuadrangular y de orden toscano. Las primeras estructuras conocidas utilizan la caliza y la terracota, frente al mármol griego, y se decoran y se cubren por completo de policromía. La portada tiene un papel preeminente y se huye de la configuración períptera para marcar la direccionalidad de la edificación. La *Maison Carré* de Nimes (siglo II a.C.) es en cierto modo una mezcla de las reminiscencias etruscas a la que el orden corintio le aporta la esbeltez propia de lo griego.

La dura y difícil transición entre la República y el Imperio se acompaña en lo social y político de unos años de enorme crisis, donde se suceden los gobernantes que son rápidamente depuestos o asesinados. Sin embargo, este periodo temporal del siglo I a.C., será un periodo dorado para la cultura romana. Es la época de Cicerón, quien ya escribe en latín como idioma que finalmente sustituirá al griego en las letras del Mediterráneo. En el campo de la Filosofía también Roma toma el relevo, partiendo de la herencia griega, y las diferentes escuelas, epicureos, estoicos y académicos, florecerán con nombres como Lucrecio, Cenón o el propio Cicerón.

La arquitectura tomará definitivamente los elementos básicos sobre la que se sustentarán las grandes obras del Imperio. De los etruscos se adopta el arco de medio punto, que permitirá a los arquitectos romanos desarrollar techumbres abovedadas, mientras que el otro gran elemento que soportará la arquitectura romana y que surge en este momento es el hormigón.

En el caso de la escultura, ya se ha estudiado en el tema anterior la importancia que tanto su arquitectura como su decoración tenían en el mundo etrusco. En un primer momento, sobre todo antes del siglo V a.C., todo el lujo y toda la creación plástica de importancia se dedicaban al mundo de los difuntos. El mundo funerario etrusco aportó dos géneros importantes a la plástica posterior romana, que ya estaban presentes en las decoraciones murales de sus enterramientos o en los relieves de sus sarcófagos: la narración histórica y el retrato.

El retrato etrusco del siglo v a.C. había aportado signos distintivos propios, como la gran atención dada al rostro no idealizado, y sí lo más fidedigno posible al retratado. El mundo romano fue en cierto modo continuador de las prácticas funerarias domésticas etruscas. La mayoría de los nobles tenían en sus casas rostros hechos con cera que reproducían a sus mayores, y que eran sacados en procesión cuando se moría alguien cercano. Estas figurillas no tenían parecido con el difunto, pues eran exvotos de aspecto tosco y de procedencia remota, heredados por las familias.

El retrato romano surge por la necesidad de representar en el Foro a los cónsules romanos, siendo su retrato escultórico lo más fiel posible al representado. Esta actitud de realismo es clave para entender la tradición de la obtención de máscaras funerarias en cera o en yeso de los difuntos, para poder, desde la fidelidad, representar posteriormente al retratado. Con el tiempo, esta costumbre también se extendió al mundo de los vivos.

El retrato de Lucio Juno Bruto (fig. 2), ya comentado en el tema del arte etrusco, es el mejor ejemplo de la individualidad etrusca en el retrato romano temprano. Pero, lógicamente, poco a poco también en la escultura, la influencia griega tendrá su presencia, e irán apreciándose en la estatuaria romana elementos de la plástica helena.

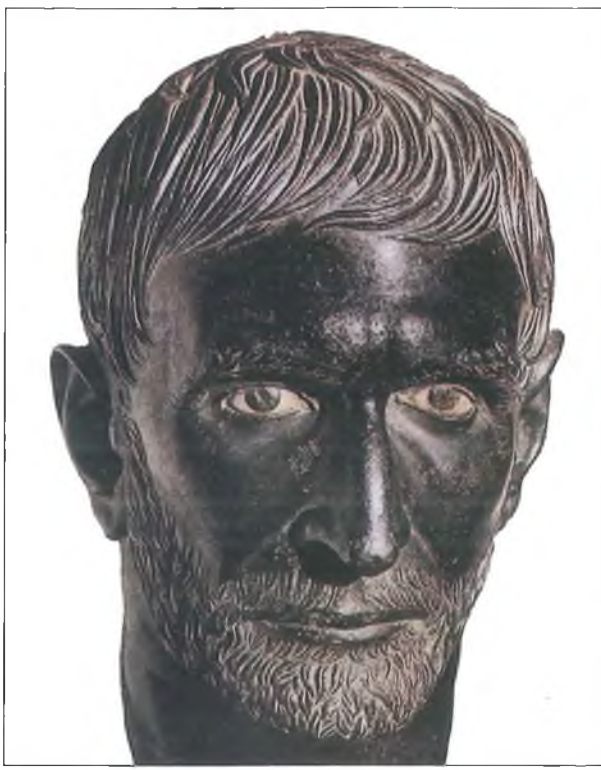

Figura 2. *Cabeza del retrato del legendario Lucio Juno Bruto (siglo III a.C.), Palacio de los Conservadores de Roma.*

A partir del siglo II a.C. hay constancia de representaciones desnudas de personajes del mundo romano, siguiendo no sólo las pautas de idealización en los cuerpos como en el mundo griego, sino que en muchas ocasiones el cuerpo es una copia en bronce de modelos de Lisipo. De este modo se iniciaba la simbiosis de la escultura romana, entre los rasgos individualizados del mundo etrusco y la idealización de los modelos del mundo heleno.

2. Los nuevos criterios de funcionalidad y propaganda

Con la victoria de Augusto frente a Marco Antonio y su aliada egipcia Cleopatra, se inicia no sólo la época del Imperio Romano, sino que se producen cambios interesantes que tendrán su reflejo en las artes y arquitecturas romanas. A partir de Augusto, la propaganda unida a la exaltación de ciertos destacados individuos que se había venido produciendo hasta ahora, se transforma en una propaganda centrada en la propia ciudad de Roma como figura central, revalorizando su pública magnificencia.

Ahora Roma va a ser enfatizada como ciudad centro del nuevo universo, algo parecido a la Atenas de Pericles, y la propia Roma se convertirá en el kilómetro cero de la inmensa red viaria romana que se extiende hasta los rincones del Imperio. El gran hito de oro que se coloca en Roma, como punto de partida de esta red de carreteras y caminos, junto al gigantesco reloj de sol conformado por un obelisco traído desde la Alejandría egipcia, serán los símbolos presentes en la ciudad de esta centralidad universal romana.

Así que Augusto, el primer Emperador, desarrollará un extraordinario programa de propaganda en Roma y a lo largo de todo el Imperio, basado en el principio de la paz romana. De hecho el *Ara pacis* cercano a su mausoleo, es una exaltación de estos nuevos valores de la paz romana, valores unidos a su figura y a la de su familia, como garantes de la misma. El *Ara pacis* tiene pues este carácter de exaltación de la paz augusta, en la que la figura del emperador y su iconografía se asocian indisolublemente a la de Roma.

Es, dentro de este programa propagandístico de Roma. donde debemos entender el encargo de Augusto a Virgilio para la publicación de la *Eneida,* pues no sólo el presente y el futuro son dignos de magnificencia, sino que ahora es el momento de buscar un pasado mítico que se sustente sobre la tradición de los más grandes héroes de la Antigüedad, los príncipes que lucharon en Troya.

Por eso, la galería de retratos que ahora tiene cabida en el Foro romano en tiempos de Augusto, representa a su figura unida a la tradición histórica y mítica de Roma. Y el elemento que en aquel tiempo es capaz de llegar al último rincón del Imperio, las monedas, es también elegido como soporte de la nueva propaganda imperial, al representar a Augusto en alegoría, una constante desde ahora, de la paz y la victoria. Amparándose en la mitología y en las deidades griegas y romanas, Augusto aparece representado como Capricornio con su cuerno de la abundancia, o como un nuevo Apolo.

En la escultura conocida como el *Augusto de Prima Porta,* también vuelve a aparecer la referencia a Apolo y otras divinidades del mundo mitológico greco-romano, donde se intentan vincular los valores que representan estas figuras con los del nuevo Emperador y su familia, los Julios. En este caso, ade-

más, la escultura sigue principios básicos de la estatuaria griega, especialmente siguiendo la posición y características de los modelos de Policleto.

Otro de los géneros provenientes del mundo etrusco, la narración histórica, estará presente en el mencionado *Ara pacis* de Augusto. Sin embargo, las representaciones del relieve deberán más a la plástica griega que a la etrusca. Todo el repertorio iconográfico de esta pieza tiene como objetivo la introspección de los valores de nueva paz representados individualmente en la figura de Augusto, que en esta narración se asocia a la Roma que recoge a los niños Rómulo y Remo, representados al modo griego. De este modo, es Roma la que acoge, la que asegura el bienestar de sus ciudadanos, bienestar asegurado por Augusto y los valores universales que se asocian en su individualidad.

De este modo, en tiempos de Augusto, quedan fijados unos valores propagandísticos del Imperio que parten de principios técnicos griegos sumados a argumentos romanos. Con el tiempo, la individualización del retrato de Augusto caerá también en cierta idealización, pues con el paso de los años su figura representada gana en *gravitas*, no en edad, y sus rasgos, al principio más cercanos a las conocidas representaciones de Alejandro Magno, querrán representar los rasgos identificativos de su estirpe, la familia Julia Claudia, que se representará desde ahora con los rasgos prefijados en tiempos de Augusto.

Otro de los principales capítulos de la capacidad de propaganda del Imperio Romano, lo componen sin duda sus obras públicas. Ya habíamos visto como con el crecimiento de la ciudad de Roma, algunos de sus primeros gobernantes utilizaron el saber etrusco para realizar algunas obras importantes como la desecación de las zonas pantanosas y el drenaje a través de la red de cloacas (fig. 3). Los predecesores de Augusto fueron también impulsores de la obra pública, no sólo como elemento de servicio y vertebrador del cada vez más extenso mundo romano, sino como elemento de afección de las masas, convirtiendo la obra pública, los templos, circos y teatros principalmente, en elementos destinados a granjearse el favor popular.

Augusto continuó con esta labor asimilando como en la escultura y en el retrato estos principios universales al nuevo estado y a su propia persona, llevando a cabo por primera vez un extenso programa de obras públicas por primera vez.

El Foro de Augusto, ubicado en el corazón político y administrativo de Roma, amplificaba su obra y la de su familia, especialmente de quien fuera su padre adoptivo, Julio César, a través de los elementos que configuraban este espacio de marcada axialidad que se abre con la entrada triunfal del Augusto sobre la cuadriga. La implantación del Foro de Augusto en el centro mismo de la ciudad refleja un importante cambio de valores, pues dentro de la etapa de gobierno colegiado anterior, el general Sila no se había atrevido a llevar a cabo esta representación personal, ni aún a pesar de sus victorias y su poder.

Figura 3. *Arco de medio punto de la época etrusca de la Cloaca Máxima de Roma (h. siglo IV a.C.).*

La superación de las capacidades demostradas por la República es también un claro objetivo de Augusto y su colaborador Agripa, quien dota a la ciudad de Roma de los servicios públicos necesarios para mostrar ante la ciudadanía el nuevo poder imperial. Desde la red de abastecimiento hasta el nuevo Teatro, se convierten en elementos de primer orden que ensalzan la pública magnificencia del Estado imperial. Y en esta etapa, de gran despliegue constructivo y enormes costes, la utilización del hormigón, lógicamente más barato que la piedra, será fundamental para poder erigir en poco tiempo una extensa y basta red de obra pública.

Los miembros de la familia Julia Claudia, herederos de Augusto al mando del Imperio, fueron continuadores de los principios de la representación marcados por el primer Emperador. Los retratos tienen todos las características físicas de los miembros de la fmailia, unidos a elementos de la figura idealizada juvenil de Alejandro, que con el tiempo tienden a igualar a emperador con divinidad, asociando los atributos de los dioses con el del Emperador, quien, a fin de cuentas, era la cabeza de la religión romana, aunque sin el carácter áulico del mudo egipcio. Este proceso supone el alejamiento de la temporalidad y la terrenalidad del Emperador para acercarse a valores más intemporales que trascienden el mundo terrenal.

Las generaciones de dirigentes posteriores, especialmente la dinastía Flavia y la de los Antoninos, en la segunda mitad del siglo I y en el siglo II d.C.,

se alejarán del divismo representacional del emperador para regresar a un comportamiento más ético cercano a los valores de la extinta República. Esta *civilitas* romana reinventa en clave más cercano el servicio para el Estado, el papel del emperador, y así tendrá su reflejo en las representaciones de sus dirigentes, que se alejan del idealismo divino para acercarse más a la figura del senador sereno, experimentado con la edad, siempre con un estilo clasicista en las representaciones figurativas, creando una figura más cercana al pueblo que a la divinidad, sin ocultar los rasgos físicos menos agraciados.

La magnificencia pública sigue siendo un objetivo de Estado, pero ahora se yergue sobre las demostraciones personalistas de algunos Emperadores anteriores de la dinastía de los Claudios. La *Domus Áurea* de Nerón es arrasada y sobre el lago desecado, de nuevo las obras públicas civiles, se construye la gran obra del *Coliseo* romano, por lo que el sentido de construir para el pueblo, aunque siempre desde la propaganda del Estado como benefactor de placer, no se ha perdido en ningún momento. El Coliseo romano, no es sólo la gran obra del momento y un símbolo para todo el Impero y la posteridad del poder romano, también inaugura la funcionalidad constructiva, pues la estructura inferior de túneles y espacios demostraba un sistema utilitarista enormemente pensado por sus constructores, dentro de la lógica de la experiencia en grandes obras civiles de carácter propio que se ejecutaban en Roma y en todo el Imperio.

La otra gran estructura arquitectónica que se fija en este periodo es el arco del triunfo, un elemento proveniente del mundo etrusco que ahora simboliza más que ningún otro el acto del regreso victorioso a Roma de las tropas con el botín que se expone a la ciudadanía. El triunfo en la batalla es una de las claves ya aludidas del carácter propio y del ser del pueblo romano y su Imperio.

Junto al arco de medio punto de procedencia etrusca, los romanos adoptan la *domus* del mundo etrusco y las convierten en las grandes villas que poblarán todo el Imperio. Nuevamente, y frente a la ostentación de los primeros emperadores, los dirigentes de este momento sacarán de la ciudad su residencia, como la *Villa Adriano* en Tívoli, pero desarrollarán al máximo las posibilidades de su diseño. La villa romana será el centro de la vida de los dirigentes tanto en Italia como en el resto de las provincias del Imperio, y aún manteniendo la estructura que ya estudiamos en el capitulo dedicado al arte etrusco, ahora se irán añadiendo nuevos espacios respetando mayormente el sentido del eje axial de la vivienda, no tanto el carácter simétrico de la planta etrusca.

Las villas romanas tomarán del mundo griego algunos espacios y sus nombres, como las bibliotecas, e irán sofisticando sus instalaciones incorporando algunos de los avances en obras públicas ahora individualizados, como por ejemplo los baños y las termas.

El mundo romano, a través de los arcos del triunfo con sus cada vez más largos vanos a modo de pasillos con sus relieves historiados, o con los desa-

rrollos interiores de las villas, o la incorporación de un extraordinario espacio como es el *Panteón,* irán avanzando hacia el tratamiento de la espacialidad interior de su arquitectura frente a la privilegiada visión exterior de los edificios griegos.

En definitiva, es obvio que no podemos entender ni comprender el arte romano sin conocer las raíces etruscas primigenias y la incorporación de valores culturales y artísticos de la cultura griega. Sin embargo, la codificación por parte de Roma de un arte singular que nos ha legado un sin fin de obras civiles por todo el Mediterráneo, será la base para el posterior Renacimiento italiano. El arte romano es el punto de partida, con su personal lectura de lo griego, del clasicismo posterior tanto en la Europa renacentista, barroca y neoclásica, como en sus exportaciones a otros modelos como las colonias americanas del norte.

Tema 9

LA ARQUITECTURA DE ROMA

Constanza Nieto Yusta

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Características, materiales, técnica constructiva, elementos y órdenes. Los tratados y la concepción espacial.
2. Tipologías arquitectónicas: templo, basílica, teatro, anfiteatro, circo, termas, arcos de triunfo, columnas conmemorativas, puentes y acueductos.
   - 2.1. El *templo romano*.
   - 2.2. La basílica.
   - 2.3. El teatro.
   - 2.4. El anfiteatro: el Coliseo de Roma.
   - 2.5. El circo.
   - 2.6. Las termas.
   - 2.7. Arcos de triunfo.
   - 2.8. Columnas conmemorativas.
   - 2.9. Puentes y acueductos.
3. El urbanismo romano: ciudades, calles, calzadas. El Foro. Las viviendas. Domus y villas.

1. Características, materiales, técnica constructiva, elementos y órdenes. Los tratados y la concepción espacial

No se puede hablar de Roma sin pensar en la Arquitectura, en sus invenciones técnicas y labores de ingeniería, en su desarrollo del urbanismo y su concepción espacial. Pues, pese a tener como antepasado lejano Grecia y su contribución constructiva así como a la más cercana Etruria y sus avances respecto al mundo heleno, Roma ha de considerarse una innovadora absoluta en

lo que se refiere a todos los ámbitos que conforman el mundo de la arquitectura. Antes del desarrollo de las artes figurativas, surgieron las primeras tentativas constructivas en relación con el enclave geográfico y el espíritu romano incipiente; así lo advierte Pierre Grimal al señalar el estado pantanoso de la primitiva Roma como uno de los motivos que forzaron a los romanos a desarrollar su ingenio arquitectónico y urbanístico para poder evitar problemas de salubridad y abastecimiento entre otros tantos. Junto a este condicionamiento natural, cabría destacar como causa del desarrollo de la Arquitectura en la civilización romana la misma ideología de este pueblo: su fuerte sentido práctico en tanto que ofensivo, su noción de la Historia y de la trascendencia en las que estaban involucradas su estricta organización y expansión política, etc. Este espíritu preparó el terreno para que la Arquitectura recibiese un mayor desarrollo que las demás manifestaciones artísticas, subordinadas en buena parte, como veremos en los capítulos dedicados a la escultura y a la pintura y el mosaico, al arte de la construcción. Un arte que requería un enorme impulso para satisfacer las necesidades imperiales de esta civilización.

Aunque la arquitectura de Roma puede considerarse prácticamente una creación propia y original, ello no debe llevarnos a dejar de lado el papel jugado por sus antecesores; pues si bien Roma innovó en materiales y técnicas constructivas, también recurrió al repertorio arquitectónico griego y etrusco no para la mera reproducción de sus tipologías sino para adaptarlas a sus necesidades prácticas e ideológicas. Del mundo griego se tomaron los órdenes arquitectónicos y la tipología de templo pero más bien en la asimilación que de ellos hizo la cultura etrusca. Etruria concibió sus templos ya no en mármol sino en piedra y no sobre un triple pedestal sino sobre uno de un único escalón; introdujo el orden "tuscánico" que en Roma llegaría a sustituir al dórico griego; dividió la cella en tres compartimentos en función de la Triada divina, etc. Y si Etruria asimiló y adaptó los principios arquitectónicos griegos, Roma heredará e interpretará la arquitectura no sólo etrusca sino asimismo griega. Como continuadora de Etruria, Roma rechazó el mármol como material constructivo para emplear el ladrillo y el hormigón y adoptó el orden toscano en sus edificios. Como heredera de Grecia, la arquitectura romana prolongó sus órdenes, algunas de sus plantas y las proporciones inherentes a los edificios. Pero a diferencia de Grecia y Etruria, Roma creó una arquitectura de tipo civil y militar; continuó realizando templos pero su número e importancia quedaron ensombrecidos ante el ingente desarrollo de edificios civiles como basílicas, anfiteatros, circos, termas y obras de ingeniería como acueductos y puentes. Esto no quiere decir que la religión perdiese su representación arquitectónica sino que continuó actuando pero desde las nuevas construcciones, desde sus esculturas y pinturas, como protección divina de las labores que los emperadores dirigían para responder a las necesidades del Estado y del pueblo romano. Esta subordinación a los hombres, al Estado y a sus funciones y exigencias políticas e imperiales a una realidad terrenal que implica el utilitarismo, supuso que la arquitectura romana abandonase el esta-

tismo derivado del idealismo griego para dotar a sus edificios con el dinamismo que acompaña a toda practicidad. No obstante, y a pesar de que las innovaciones de la arquitectura romana han de considerarse fundamentalmente estructurales, sus edificios no estuvieron por ello exentos de belleza, recurriendo al repertorio griego para decorar el exterior de sus edificios. Las creaciones arquitectónicas romanas son pura ingeniería (materiales resistentes, elementos reforzados y bien ubicados que permiten la distribución de pesos...) pero se realizaron con un sentido compositivo y de las proporciones que hace de ellas obras ingenieriles de gran belleza.

Los materiales básicos empleados en Roma fueron la piedra, el ladrillo y la madera. Desde los tiempos de la República, la piedra empleada estuvo determinada por las canteras cercanas a la ciudad y por aquellas bien comunicadas con la misma –como fue el caso de Tívoli–; el tufo y el peperino, piedras volcánicas, fueron las empleadas al principio, siendo posteriormente el travertino la más utilizada por poseer una mayor calidad, resistencia y valor estético que las anteriores. A diferencia del mundo griego, el mármol no fue un material frecuente en la arquitectura hasta su normalización a partir del reinado de Augusto, rechazo que numerosos autores explican por la identificación del mármol con la cultura helena mientras la romana –sobre todo durante la República– buscaba caracterizarse por su austeridad y sobriedad.

Al igual que el mármol, el ladrillo no alcanzaría difusión en la arquitectura romana hasta ya avanzado el Imperio; pero a partir de ese momento, se erigió como uno de los materiales con más posibilidades constructivas, fabricándose con una forma de triángulo-rectángulo que permitió su empleo tanto para la construcción como para el revestimiento de muros. Roma empleó el ladrillo tal y como venía haciéndose desde tiempo atrás, es decir, como adobe, pero también en su variante más resistente, el ladrillo cocido.

Serán el hormigón y el ladrillo los materiales constructivos propiamente romanos; sus posibilidades desplazaron a la madera, empleada no obstante en las cubriciones adinteladas de residencias o edificios de poca importancia.

Pasemos a analizar los materiales compuestos o las técnicas constructivas principales del mundo romano. Mención especial debe recibir la invención del hormigón u *opus caementicium*. Formado por una mezcla de piedras machacadas, polvo de ladrillo o arena, guijarros y la combinación de cal con tufo, el hormigón pronto se erigió como un material constructivo revolucionario; su bajo coste, su simple realización y utilización junto a la fortaleza que ofrecía condujeron al empleo de este material de forma exclusiva en la arquitectura a partir del siglo II a.C., incrementando las posibilidades constructivas de los elementos que permitieron el desarrollo de la arquitectura romana, a saber, el arco, la bóveda y la cúpula. Pero antes de analizar la importancia que estos elementos juegan en el sistema de construcción de Roma, abordemos los demás materiales compuestos u *opus*.

Junto al *opus caementicium*, han de destacarse las siguientes técnicas constructivas: *opus quadratum*, *opus incertum*, *opus reticulatum* y *opus tectorium*.

El *opus quadratum* es la configuración de un paramento o muro mediante hiladas de sillares de piedra de igual tamaño y forma distribuidos según el sistema de soga y tizón. El *opus incertum* es un paramento surgido de la mezcla de cal con piedras cuyo tamaño y distribución es irregular. Este tipo de muro fue perfeccionado más adelante, abandonando su carácter de mampostería para pasar a ser un muro formado por piezas regulares y dispuestas en retícula: el *opus reticulatum*.

El *opus tectorium* constituiría un material más decorativo que constructivo: realizado el muro con alguno de los materiales mencionados, el *opus tectorium* ocultaba su pobreza mediante un revoque de estuco y permitía la posibilidad de su ornamentación con elementos arquitectónicos (pilastras, molduras, entablamentos, etc.).

Fue mediante este perfeccionamiento técnico como los romanos desarrollaron su sistema constructivo, basado en dos elementos: el arco y la bóveda. Aunque el arco y la bóveda habían sido utilizados ya por civilizaciones como la egipcia y la mesopotámica, fue Roma quien les otorgó un verdadero valor y funcionalidad arquitectónica, hasta el punto de poder afirmar que toda su arquitectura descansa sobre su comprensión, empleo y combinación. Los primeros arcos y bóvedas fueron seguramente construidos entre el siglo VI y el V a.C. en tumbas y cloacas, pero sus materiales, aún limitados a los sillares y al ladrillo, no permitieron los avances introducidos con el descubrimiento del hormigón. El *opus caementicium* aplicado a arcos y bóvedas permitió deshacerse de los antiguos problemas en la distribución de los pesos y los empujes planteados por el empleo de la piedra y la madera. Ya en el siglo II a.C. la aplicación del hormigón a la construcción de arcos de sillería en puentes y acueductos prefiguraba la futura maestría romana en la técnica constructiva: los arcos del *Pons Aemilius* (179 a.C.), o la luz de más de cinco metros de los arcos del *Aqua Marcia* (144 a.C.) son una clara muestra de ello. Las bóvedas de hormigón fueron desarrollándose a la par que se perfeccionaba el uso de los arcos. Aunque el abovedado del *Tabularium* (78 a.C.) constituye uno de los primeros ejemplos, fue principalmente en los edificios destinados a los baños y en los palacios donde los sistemas de cubrición abovedados alcanzaron su máxima perfección: la distribución del peso de las bóvedas sobre los muros y los pilares así como el refuerzo jugado por los arcos en distintos puntos y bajo diferentes combinaciones fueron abriendo el camino para el levantamiento del elemento de cubrición más complejo, la cúpula. Ya en las Termas Estabianas de Pompeya (siglo II a.C.) el *apodyterium* estuvo cubierto por una bóveda de cañón de siete metros por once, y el *frigidarium* dotado de cúpula apoyada interiormente en un muro circular y reforzada por los nichos circulares y los arcos colocados en las esquinas de la estructura cuadrangular exterior del conjunto. El Palacio de Domiciano en el Palatino, ya del siglo I d.C. fue el primer

edificio con una bóveda de cañón de grandes dimensiones: el salón del trono del emperador fue cubierto por un abovedamiento de hormigón de casi 32 metros, sujeto no sólo por los densos muros y los numerosos pilares sino asimismo por el refuerzo ejercido por las habitaciones construidas a sus lados.

Los órdenes empleados en la arquitectura romana mostraron una fuerte adhesión a los órdenes griegos; no obstante, éstos fueron interpretados con cierta libertad, introduciendo, en consecuencia, algunas variantes. El dórico fue raramente empleado en el mundo romano, viéndose sustituido por el orden toscano. El jónico se vio desplazado ante el empleo de órdenes considerados más decorativos, el corintio y, principalmente, el compuesto. El orden compuesto, formado en su capitel por la combinación de las volutas jónicas y de las hojas de acanto corintias, ha de considerarse junto al toscano como una de las aportaciones romanas al sistema de órdenes arquitectónicos. La incorporación de ambos órdenes como parte del tradicional sistema heredado del mundo griego se manifestaría a modo de superposición de cuerpos, principalmente en los teatros. Fue en el 55 a.C., con la construcción del Teatro Pompeyo, cuando esta superposición de órdenes aparece por primera vez en el mundo romano y con la colocación que se seguiría en las construcciones posteriores: de abajo a arriba, toscano, jónico, corintio y compuesto.

Aunque hubo otros escritos de arquitectura, el tratado más importante que ha llegado a nosotros es el de Vitruvio. *De architectura* fue escrito en tiempos de Augusto –a quien está dedicado el tratado–, hacia la segunda década del siglo I a.C., con la intención de destinarse no sólo a arquitectos profesionales sino también a cualquier persona interesada en el mundo de la construcción; a lo largo de sus diez libros se exponen no sólo los procesos de proyección y construcción de los edificios así como sus distintas tipologías y elementos constitutivos sino también los conceptos asociados a la correcta planificación y al buen diseño de los mismos. La planificación de un edificio debía buscar la *magnificentia*, es decir, la grandeza resultante de la máxima comprensión y aprovechamiento de sus posibilidades inherentes; para ello era fundamental la *auctoritas* o papel jugado por el patrón del edificio en su administración y gestión de los recursos utilizados en el proyecto. En lo que respecta a un correcto diseño arquitectónico, Vitruvio señala tres principios: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. La *firmitas* no alude sino a la solidez, a la buena cimentación con que debe contar todo edificio, estando basada no sólo en la calidad y resistencia de los materiales empleados sino asimismo en el modo en que éstos determinan las estructuras constructivas. La *utilitas* se refiere a la adecuación de un edificio a su función social, función que determinará asimismo su forma. Semejante principio tenía en cuenta principalmente a las personas que habitarían los distintos espacios así como la actividad que desarrollarían en ellos; en consecuencia, los dos tipos de construcciones romanas –las privadas y las públicas– se desarrollaron con estructuras, formas y dimensiones muy distintas según su función, emplazamiento y simbolismo.

El tercer principio, la *venustas*, atañe a la belleza del edificio, una belleza que Vitruvio estableció en seis componentes en los que se aprecia la herencia griega: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*. *Ordinatio* es la composición proporcionada, basada habitualmente en el empleo de un módulo cuya medida variaba con cada tipología y/o construcción. La *dispositio* no es sino la proyección del edificio de tres formas: en su planta (*ichnographia*), alzado (*orthographia*) y en un dibujo en perspectiva (*scaenographia*). La *eurythmia* establece las proporciones propias de cada elemento mientras que la *symmetria* es la relación regulada que ha de darse entre todos los elementos. Más ligado a la tradición cultural que a los conocimientos arquitectónicos era el concepto *decor*: con él se introducía la necesidad de adecuación entre la forma y el contenido del edificio construido. Finalmente, *distributio* aludía a las cuestiones económicas concernientes al edificio, estableciendo la necesidad de una adaptación entre el poder adquisitivo del patrón o dueño y la calidad del edificio patrocinado por él.

De este modo, Vitruvio dejaba establecidos todos los aspectos fundamentales en el proceso constructivo desde su mismo comienzo en la planificación dibujística hasta su finalización con la realización arquitectónica del edificio. Su tratado se convertiría en el principal transmisor de los principios clásicos de la arquitectura hasta el siglo XIX, identificándose lo clásico con el Vitruvianismo.

2. Tipologías arquitectónicas: templo, basílica, teatro, anfiteatro, circo, termas, arcos de triunfo, columnas conmemorativas, puentes y acueductos

2.1. *El templo romano*

Aunque las construcciones romanas más originales y más numerosas no fueron templos sino todos los edificios civiles que abordaremos más adelante, podemos analizar sus características detenidamente. Vitruvio es quien nos describe la planta del templo etrusco ideal que Roma heredó en su arquitectura templaria: este templo, de superficie prácticamente cuadrada, tendría en su mitad anterior un pórtico columnado y en su mitad posterior una triple cella con un compartimento central de mayor tamaño para acoger a las divinidades bajo la forma de Triada. El templo se levantaría sobre un *podium* o plataforma elevada en cuya parte frontal acogería una escalinata de entrada al edificio; a diferencia del templo griego, el templo etrusco, al igual que hará después el romano, daba poca importancia a la parte posterior. Seguramente Vitruvio se

inspiraría en templos etruscos aún en pie para establecer este ideal de planta de templo, como pudiera ser el templo de Ceres, Liber y Líbera. Pero los restos conservados de los primeros templos romanos permiten constatar que esta tipología pervivió más allá de Etruria: así se aprecia en las mal conservadas estructuras de uno de los primeros templos romanos conocidos, el templo de Júpiter en el Capitolio (fig. 1), erigido en el 509 a.C., destruido en un incendio cinco siglos después, y consagrado a la triada capitolina (Júpiter, Juno y Minerva). Este templo, con su pórtico columnado en la parte frontal y con su triple cella, seguía los principios señalados por Vitruvio. Los demás templos republicanos conservados pertenecen ya a finales del siglo II y principios del siglo I a.C., pero en su mayor parte, al igual que en los templos realizados ya en la época imperial, la tipología descrita se repetirá casi exclusivamente y de forma exacta.

Figura 1. *Vista del Templo de Júpiter en el Capitolio (siglo V a.C.).*

No obstante, se aprecian cambios en esta tipología con el paso de la República al Imperio. Mientras los órdenes habituales empleados en la República habían sido el dórico y el toscano, con el Imperio predominará el corintio y se trasladará el uso de los órdenes anteriores a la arquitectura civil (no obstante siempre se encontrarán excepciones como el Templo dórico de Esculapio en Lambesis). El Templo de Dioscuros en Roma, la Maison Carré de Nimes (fig. 2) y el Templo de Vesta en Tívoli muestran la utilización del corintio en los templos no sólo de Roma sino, asimismo, de las provincias. No obstante, en algunas ocasiones se encontrarán variaciones tanto en la forma –como por ejemplo el empleo de pilastras en vez de columnas alrededor de la cella– como en la estructura –cellas únicas y no triples, cellas rematadas con un ábside; creación de templos circulares al modo de los tholos griegos, etc.–, variaciones que se explican por el desarrollo de los templos en numerosos enclaves geográficos, muchos de ellos provincias cuya tradición local o con-

Figura 2. *Maison Carré de Nimes.*

dicionamientos topográficos determinaron la tipología del templo. Un ejemplo ya de la segunda mitad del siglo II d.C. y en el que se aprecia la fusión de soluciones romanas y griegas es el Templo de Baco en Baalbek (Líbano). Otras variaciones de la tipología ortodoxa fueron los templos de planta circular construidos por la Roma imperial principalmente en sus provincias pero cuyo máximo representante se encuentra en Roma: el Panteón (figs. 3 y 4). Construido originariamente por Agrippa en torno al 27 a.C. como homenaje a todos los dioses griegos, el Panteón no obtendría su forma actual hasta el 126 d.C., cuando Adriano ordenó la reconstrucción del templo, destruido tras varios incendios. La monumentalidad del templo, de planta circular, reside en su gran cúpula semiesférica constituida por casetones y culminada por un óculo; es en esta cúpula donde pueden apreciarse las posibilidades constructivas de las técnicas romanas así como el ingenio en la utilización de las mismas. La grandiosa cúpula (de 43,50 metros de diámetro y de altura) pudo levantarse en función de la maestría técnica: creada como un armazón de arcos verticales y horizontales y sólo reforzada con hormigón en los huecos generados por esta trama, la cúpula vio así su peso aligerado pero también distribuido; la sujeción de este peso recaía en una base formada por muros de hormigón que contenían arcos de descarga en su interior y que se veían reforzados en su distribución del peso mediante los ochos pilonos entre los que se abrieron las capillas. El interior desarrolla un espacio de dimensiones colo-

sales concebido como una gran unidad articulada por un armónico juego de proporciones. El exterior del Panteón, en mármol y estuco, posee una fachada de entrada a modo de pórtico rematado por un frontón de clara inspiración griega; y en líneas generales transmite una sobriedad y una sencillez tanto en la construcción como en la decoración que contrasta con la magnificencia interior.

Figura 3. *Panteón, interior. Roma, (h. 126 d.C.).*

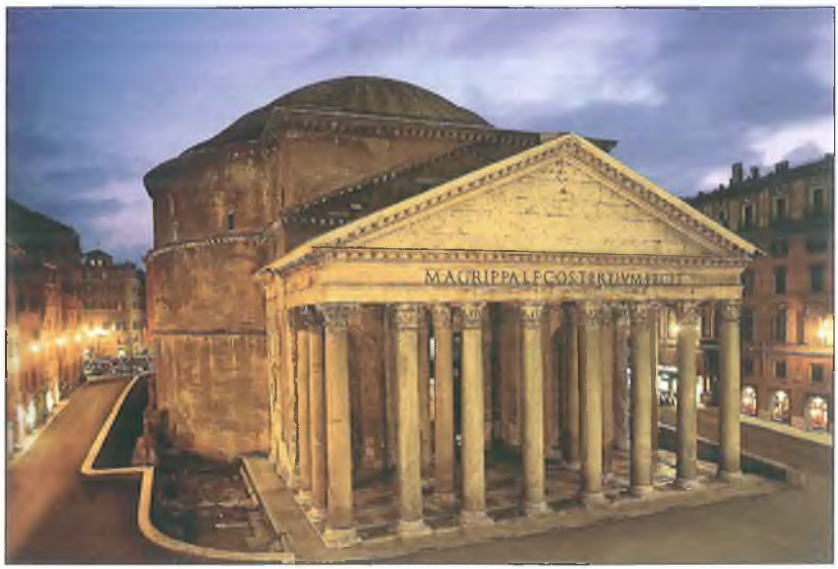

Figura 4. *Panteón, Roma. Exterior.*

2.2. *La basílica*

Fue en tiempos anteriores a Sila cuando surgió la basílica como una tipología constructiva no nueva –pues su uso se remontaba al mundo griego (como por ejemplo la Sala Hypostyla de Delos, del siglo III a.C.)– pero sí interpretada y desarrollada de un modo distinto que anteriormente. Las razones de esta nueva concepción de la basílica fueron, por un lado, el desarrollo de elementos como las bóvedas y las cúpulas que, gracias al descubrimiento del hormigón, cambiaron su estructura y dimensiones; por otro, la importancia que este edificio pasó a desempeñar en el mundo romano tras ser asimilado, por primera vez, como parte del dominio público. En Roma, las basílicas fueron destinadas, en tanto edificios amplios y de gran capacidad, a albergar reuniones tanto comerciales como políticas y jurídicas; de ahí que fueran ubicadas cerca de la vida desarrollada en espacios públicos como el Foro. Las basílicas fueron salas cubiertas rectangulares con columnas interiores que por su disposición en dos filas dividían el espacio en tres naves –de las que la central era de mayor tamaño–. Habitualmente, fueron rematadas en su cabecera por un ábside. Aunque su primera basílica, la Basílica Porcia, fue erigida en la primera mitad del siglo II a.C., los restos que se han conservado en el Foro de Roma son en su mayoría de época imperial. De la República, el mejor ejemplo llegado hasta nosotros es la Basílica de Pompeya, erigida entre finales del siglo II y principios del siglo I a. C. Su estructura rectangular, a diferencia de las primeras basílicas construidas, surge a partir de un eje longitudinal; su interior alberga una fila de columnas que repite la estructura rectangular del edificio y que divide el espacio en una nave continua y delimita en el centro un patio abierto. La entrada se situaría en el este y la cabecera se reservaba al Tribunal, que ejercería sus funciones desde un podio erigido para las mismas.

Durante el Imperio, las basílicas siguieron una misma tipología: planta rectangular que albergaba al fondo dependencias administrativas y tribunales en los lados menores, y comunicación abierta con el foro desde uno de sus lados mayores. De la época imperial es la Basílica de Majencio (fig. 5) el ejemplo mejor conservado. Iniciada con Majencio, aunque no terminada hasta la época de Constantino, esta basílica puede compararse por su grandiosidad con las Termas de Diocleciano, cuyo *frigidarium* debió ejercer una influencia determinante en su concepción. Dividida en tres naves, la central estaba cubierta en sus tres tramos por tres bóvedas de arista, cuyo peso y empuje descansaban en las bóvedas de cañón, los contrafuertes y los muros constitutivos de las naves laterales. Esta distribución de los pesos alcanzó tal perfección que pudieron abrirse ventanales en las paredes e introducir una iluminación propia de la época medieval.

Otros ejemplos de basílicas en provincias, como los conservados en Dalmacia, Doclea o Timgad, muestran variaciones respecto a la tipología habitual a causa de la influencia griega.

Figura 5. *Basílica de Majencio, Roma.*

2.3. *El teatro*

El teatro romano surgió en principio como una derivación del griego; pero las distintas funciones asignadas así como las técnicas constructivas características de Roma dotaron a esta tipología de una forma nueva. La principal diferencia que muestra el teatro romano es su tendencia a cerrar el espacio: mientras los teatros griegos estaban completamente abiertos al aire libre y separados en sus dos partes principales, los romanos tenían sus flancos cerrados (la gradería o *cavea* se prolongaba hasta la *scaena*) y en numerosas ocasiones se protegieron de la intemperie con cubiertas de madera o sistemas de toldos. Aunque algunas de sus partes coinciden con las del teatro griego, muchas otras se crearon para satisfacer las necesidades de los nuevos espectáculos. El primer teatro en piedra creado en Roma –pues antes las representaciones teatrales no tenían un emplazamiento fijo– fue el erigido por Pompeyo en el 55 a.C. tras un largo viaje por Oriente durante el cual descubrió el Teatro de Mitilene en la Isla de Lesbos, por el que quedó fascinado. A partir de ese momento, el teatro se erigió como una parte fundamental no sólo de la vida pública romana sino también de su política imperial. Las partes del teatro romano pueden resumirse en las siguientes: una *scenae frons* o muro que solía estar decorado con columnas entre las cuales podían colocarse estatuas; un *proscaenium* delante de la *scaena*, en donde se desarrollaba la acción o espectáculo; una *orchestra* semicircular frente a la *scaena* reservada a las autoridades y al coro y a la que se accedía por los *aditus* o pasillos laterales; las gradas o *cavea* para los espectadores, dividida en sectores semicirculares por pasillos horizontales y organizada jerárquicamente para las distintas clases sociales; y, las *vomitoria* o entradas abovedadas mediante las cuales se accedía a la *cavea*. En el teatro más antiguo conservado, el Pe-

Figura 6. *Teatro Marcelo, Roma (finales del siglo I d.C.).*

queño Teatro de Pompeya, pueden apreciarse todas las partes señaladas. En lo que se refiere a su exterior, los teatros desarrollaron la superposición de arcos y de órdenes por pisos que ya introdujo en su fachada el Tabularium de Sila. El exterior del Teatro Marcelo de Roma (fig. 6), construido a finales del siglo I d.C., permite apreciar esta superposición de órdenes aunque el orden corintio que conformaría el último piso –constatado por las excavaciones– no se haya conservado y haya sido remplazado por una vivienda. El Teatro de Orange, el de Aspendos y el de Ostia son otros ejemplos representativos de la importancia de esta tipología.

2.4. *El anfiteatro: el Coliseo de Roma*

A diferencia del teatro, el anfiteatro romano carece de precedentes griegos: fue una invención romana para albergar los espectáculos cruentos y las luchas de gladiadores. Símbolo del Imperio, los anfiteatros fueron numerosos en todo el Occidente latino a excepción de las provincias de Grecia o Asia, donde el número fue muy escaso debido al rechazo que estas zonas manifestaron hacia la brutalidad de los espectáculos romanos. El anfiteatro en piedra más antiguo se erigió en Campania, a principios del siglo I a.C. En él ya se observan todas las características que culminarían casi dos siglos después en el Coliseo romano: planta oval con el eje mayor situado de norte a sur; gradas escalonadas alrededor de la arena central; corredores y pasillos que conducían a la arena y que servían tanto para la entrada de los gladiadores y de sus víctimas así como para la evacuación de los cadáveres; reforzamiento exterior de toda la estructura interior mediante contrafuertes, sistemas de arcos, etc. Al igual que en los teatros, los espectadores estaban distribuidos según las clases sociales y cubiertos de la intemperie mediante toldos.

El mayor ejemplo de anfiteatro romano es el Coliseo de Roma (figs. 7 y 8). Construido durante el reinado de los Flavios, fue Vespasiano quien inició las obras sobre el lugar donde se halló el lago de la *Domus Aurea* de Nerón, siendo su hijo Tito quien continuó la labor de su padre e inauguraría el edificio en el 80 d.C. El Coliseo, tal y como indica su nombre, fue la más grande cons-

Figura 7. *Coliseo, Roma (último cuarto del siglo I d.C.).*

Figura 8. *Interior del Coliseo, Roma.*

trucción romana dedicada al espectáculo: con una planta elíptica cuyos ejes mayor y menor miden 188 y 156 metros respectivamente y de los que la arena contaba con 88 por 55 metros, su aforo se ha estimado en superior a 50.000 espectadores. Estructurado en cuatro niveles o pisos diferentes y dotado de un gran número de corredores y salas subterráneas bajo la arena, el Coliseo constituye una obra maestra de la arquitectura romana. Para poder sujetar una gradería de tales dimensiones destinada a tal cantidad de público, la técnica constructiva romana llevó hasta sus últimas consecuencias las posibilidades que ofrecían su material por excelencia, el hormigón, y los elementos ya característicos de su arquitectura, el arco y la bóveda. Así, el muro que conforma todo el exterior del Coliseo se levantó sobre ochenta pilares comunicados entre sí y reforzados en su labor de sustentación por bóvedas de cañón y arcos de hormigón, creándose un esqueleto perfecto para la distribución del peso de las graderías y para la creación de pasadizos subterráneos. Este muro exterior no sólo fue una demostración de la maestría constructiva romana sino que también, por su aspecto exterior, pasaría a convertirse en un modelo de referencia en épocas como el Renacimiento: su estructura se dividió en tres pisos o anillos formados por arquerías y por columnas que superponían en altura los órdenes arquitectónicos (de abajo a arriba, dórico-toscano, jónico y corintio) y se remató por un último piso o nivel cerrado decorado con pequeñas ventanas, pilastras y ménsulas.

2.5. *El circo*

El circo fue, al igual que el teatro y el anfiteatro, una tipología arquitectónica creada para acoger los espectáculos destinados al entretenimiento del pueblo romano. Su forma, aunque inspirada en la de los estadios e hipódromos creados en Grecia, estuvo determinada por el espectáculo más frecuente entre sus muros, las carreras. De planta alargada con los extremos semicirculares, los circos fueron construidos en terrenos llanos de grandes dimensiones; rodeada por unas gradas levantadas sobre bóvedas, en el centro se encontraba la arena o pista de carreras, semicircular en uno de sus extremos y cuadrada o abierta en el otro. La arena se encontraba dividida por la *spina*, un muro de escasa altura que actuaba como eje delimitador de los carriles por los que competirían las cuadrigas y en el que se levantaban esculturas y/o diversos tipos de monumentos como obeliscos.

El mayor circo romano fue el *Circus Maximus* (fig. 9), hoy desaparecido pero reconstruido a partir de sus ruinas: realizado en el Imperio bajo el mandato de varios emperadores, hacia el siglo IV d.C. este circo tuvo la capacidad de albergar a 255.000 espectadores y unas dimensiones de 610 metros de largo por 198 de ancho. Otros ejemplos han llegado en mejores condiciones a nosotros: el circo de Perge en Turquía o el circo de Mérida.

Figura 9. *Maqueta del Circus Maximus, Roma.*

2.6. *Las termas*

Pese a poseer una función de menor importancia que aquellas destinadas a los templos, los teatros, anfiteatros, circos, basílicas o acueductos, las termas fueron una de las tipologías romanas donde se ensayaron y resolvieron algunas de las soluciones constructivas más importantes para el desarrollo de la arquitectura romana. Así, la primera cúpula romana conocida procede del *frigidarium* de las Termas Estabianas cercanas al Foro de Pompeya, del siglo I a.C., una cúpula circular con óculo inscrita en un cuadrado en cuyos ángulos se abren nichos.

Aunque las termas romanas surgieron a partir de los baños griegos creados como complemento a sus gimnasios, esta tipología experimentó un desarrollo muy superior con Roma, no sólo en la ampliación y especialización de esta instalación pública sino también en la misma estructura que la cobijaría. La construcción de termas en Roma se generalizó alrededor del siglo I a.C.; la

causa fue el descubrimiento de un sistema de calefacción a partir de un horno común que permitía distribuir, conservar y aumentar la temperatura del aire en las distintas salas del conjunto de las termas. A partir de este logro, las termas proliferaron por todo el Imperio y bajo prácticamente todos los reinados: nacieron así las Termas de Agrippa, las Termas de Tito, las Termas de Trajano, las Termas de Adriano en Leptis Magna o las Termas de Caracalla.

En líneas generales, todas las termas constaban de las mismas partes o estancias: una *Palestra* o gran patio central que comunicaba con todas las estancias de las termas; un *Caldarium* o sala para el baño caliente; un *Frigidarium* o sala para el baño frío; un *Tepidarium* o sala para un baño de agua tibia; el *Laconicum* o sala para el baño de vapor; una piscina; vestuarios *(Apodyteria)*, pequeños baños privados y letrinas, separados por sexos, etc.

Ya en las termas más antiguas, las de Pompeya, son apreciables la mayor parte de estas salas; pero es en las termas realizadas posteriormente, más perfeccionadas y desarrolladas, donde la tipología se establezca de forma definitiva. De todas las termas conservadas, quizás sean las Termas de Caracalla (figs. 10 y 11) el ejemplo más representativo. Inauguradas en el 216 d.C., aunque finalizadas años después, estas termas se erigieron como uno de los complejos de baños más colosales y suntuosos del Imperio romano, siendo únicamente igualadas por las posteriores Termas de Diocleciano (finales siglo III d.C.). Inspiradas en la estructura de las Termas de Trajano, las Termas de Caracalla constaban de un gran recinto cuadrangular en el centro a partir del cual distribuir las distintas partes del complejo: en los alrededores del recinto, se situaron distintas tiendas, zonas para la ubicación de las cisternas y suministro del agua...; en el centro mismo del recinto se ubicaron las termas propiamente dichas con todas sus salas características, siendo la colosal sala triple del centro la correspondiente al *Frigidarium*. El sistema de cubierta adoptado para la mayoría de las estancias fue el semicircular; la bóveda de cañón fue la más empleada aunque también

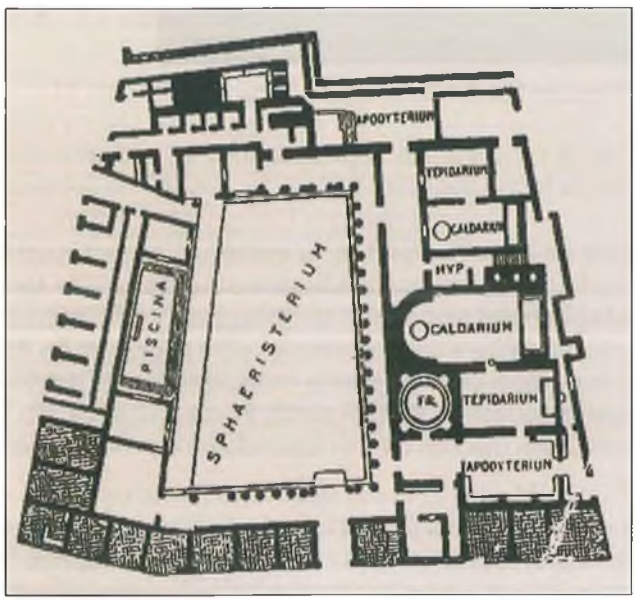

Figura 10. *Termas de Caracalla (principios del siglo III d.C.). Planta.*

se utilizaron las bóvedas de arista en el *Frigidarium* y la cúpula como la circular que cubre el *Caldarium*. Las soluciones empleadas fueron tantas que finalmente, y por primera vez en la historia de la arquitectura romana, se logró adaptar el abovedamiento semicircular a las plantas cuadradas. La decoración fue suntuosa: mosaicos en el suelo, mármoles para paredes y bañeras, etc.

Figura 11. *Termas de Caracalla, vista aérea del conjunto.*

2.7. *Arcos de triunfo*

Fue a comienzos de la República cuando el arco comenzó a interpretarse más ampliamente: el arco no era únicamente un elemento funcional integrado en el conjunto de una construcción arquitectónica sino, asimismo, un elemento que por sí mismo podía constituir un monumento independiente. Esta reivindicación del arco derivó en lo que pronto se convertiría en el símbolo del Imperio romano: los arcos de triunfo, llamados a tener una gran influencia en la arquitectura posterior. Ya en el siglo II a.C. se habían erigido en Roma arcos conmemorativos, pero no fue hasta la llegada del Imperio y, concretamente, hasta el reinado de Augusto cuando los arcos surgieron como la conmemoración de una victoria militar en particular y de los esfuerzos de Roma en su conquista del mundo. Convertidos así en un monumento imperial de propaganda, los arcos de triunfo fueron estableciendo sus características. A pesar de que en las provincias algunos de estos arcos tuvieron una funcionalidad como ser la entrada a recintos, de forma habitual no son sino monumentos decorativos. Aunque existen variantes, la forma de los arcos de triunfo suele ser de dos tipos. Por un lado, los arcos de apertura única: un solo arco constituye el piso inferior; sus flancos se decoran con columnas y/o con pilastras; y su piso superior alberga una inscripción conmemorativa y, en ocasiones, algún tipo de decoración esculpida o añadida (como cuadrigas en bronce, por ejemplo). Es

el caso del Arco de Tito en Roma (fig. 12) erigido en conmemoración de la victoria de Tito en Jerusalén (70 d.C.). Su único vano está flanqueado por columnas de orden compuesto apoyadas en un plinto y entre las cuales se abren pequeños nichos; la parte superior, posee un pequeño friso esculpido y un ático que alberga la inscripción conmemorativa. La otra tipología de arco de triunfo es la que lo dota con una apertura triple, siendo en este caso mayor su arco central –más ancho y más alto– que los laterales. Los arcos siguen estando flanqueados por columnas pero la decoración entre ellas recibirá un mayor desarrollo: tondos, pequeños frisos, figuras, etc. poblarán los espacios de estos arcos triples. Asimismo, y a consecuencia de la ampliación y mayor resistencia del cuerpo inferior, el cuerpo superior se verá colmado de una mayor ornamentación.

Figura 12. *Arco de Tito, Roma, mármol pentélico (h. 81 d.C.).*

Así se aprecia en el Arco de Constantino (fig. 13) situado en la Via Triunfal de Roma y erigido como conmemoración a la victoria de Constantino sobre Majencio en el año 312 d.C. Su decoración, perteneciente a distintos reinados imperiales, cubre todas las partes del arco: en el cuerpo inferior, los plintos de los que arrancan las

Figura 13. *Arco de Constantino, Roma (312-315 d.C.).*

columnas corintias, los medallones, las enjutas, los interiores de los arcos; en el superior, todo el ático, con la inscripción central, los relieves y las esculturas.

2.8. *Columnas conmemorativas*

Al igual que el arco de triunfo, la columna conmemorativa nació como consecuencia de ser despojada de su funcionalidad arquitectónica y de ser reinterpretada como un monumento independiente, decorativo y propagandístico. Pero a diferencia de los arcos de triunfo, las columnas conmemorativas fueron mucho más escasas, tanto que pueden considerarse una tipología excepcional y particular del legado artístico romano. Fue la Columna erigida en el Foro de Trajano (fig. 14), la que inauguró esta tipología. Sus 30 metros de altura, incrementados hasta 38 si contamos el pedestal sobre el que se levanta, hacen honor a la afirmación de Plinio el Viejo, que en su *Historia Natural* consideraba las columnas como un símbolo de elevación que trascendía el mundo mortal. Coronada originariamente por una escultura en bronce del emperador –desaparecida en la Edad Media y sustituida por otra de San Pedro en tiempos de Sixto V–, la columna fue concluida en el 114 d.C. La inscripción de su pedestal indica su función principal: la medición del terreno, concretamente, del Quirinal, excavado y desplazado no sólo a raíz de las obras de construcción de la columna en cuestión sino por las de todo el Foro. A esta función métrica, sin precedente alguno en el mundo griego, se añaden su función propagandística –la conmemoración

Figura 14. *Columna de Trajano, Foro de Trajano, Roma.*

de la victoria de Trajano frente a los dacios– y una función funeraria pues en el 117 d.C. el zócalo de la columna albergó las cenizas de su mentor. Todos estos rasgos, y principalmente la decoración esculpida que recorre ininterrumpidamente de forma helicoidal toda la columna convierten a esta obra en una obra excepcional. La Columna de Marco Aurelio no fue sino el resultado del impacto tipológico y decorativo de su predecesora. Puesto que ambas columnas conmemorativas destacan principalmente por el simbolismo y minuciosidad de sus relieves, remitimos al capítulo dedicado a la escultura romana para un análisis más profundo de ambos monumentos.

2.9. *Puentes y acueductos*

Ya en una fecha tan temprana como finales del siglo VI a.C., comenzaron a darse en Roma las primeras construcciones de ingeniería. Las condiciones naturales y geográficas del enclave romano fueron las que determinaron el nacimiento de estas iniciales obras de carácter práctico: puesto que el terreno era pantanoso, hubo de idearse un sistema de drenaje de las aguas. Así fue como surgió la red de alcantarillado más antigua del mundo, la Cloaca Máxima ("Alcantarilla Mayor"), destinada a recoger las aguas que llegaban al Foro desde las distintas colinas y reconducirlas hacia el río Tíber. Aunque estuvo inspirada en algunas canalizaciones griegas (como la realizada por Polícrates de Samos en el mismo siglo) y fuera realizada por ingenieros etruscos, la Cloaca Máxima recibió un desarrollo nunca visto hasta entonces: erigida como un sistema de alcantarillado con tramos subterráneos y tramos al aire libre y en el que el arco y la bóveda tuvieron un papel predominante, su concepto, dimensión y practicidad obtuvieron tal éxito que supuso su uso hasta finales del Imperio.

Los acueductos que más adelante construirían los romanos responderían al mismo deseo de canalización y conducción de las aguas, centrándose principalmente en el abastecimiento de agua potable a las ciudades que carecían de ella. Aunque los primeros acueductos realizados –como es el caso del acueducto Aqua Appia levantado en la Via Appia entre finales del siglo IV y principios del siglo III a.C.–, fuesen en su mayor parte subterráneos, pronto comenzaron a levantarse al aire libre con la estructura en arquerías tan característica de los acueductos posteriores.

Desde sus primeras manifestaciones, los acueductos hicieron del arco su elemento principal: ya fuera en un nivel único, en dos o en tres niveles, las arcadas mostraron no sólo su alto valor funcional y constructivo sino también la belleza y la monumentalidad que podían derivarse de un buen empleo de éste. El primer acueducto del que se tiene constancia es el Aqua Appia, levantado por el censor Appius Claudius hacia el 300 a.C; acueducto que, en sus16 kilómetros de longitud, fue subterráneo. El acueducto Aqua Marcia levantado

en el 144 a.C. por Q. Marcius Rex, fue el primero en tener la parte final de su tramo –es decir, la parte más cercana al destino de abastecimiento, la ciudad de Roma– al aire libre; a partir de entonces, los acueductos repetirán su estructura, a saber, una mayor parte subterránea y la parte cercana a la ciudad al aire libre. En los restos conservados del Aqua Marcia, cercanos a la Porta Furba, ya se aprecia otro de los rasgos característicos de esta tipología: el empleo reiterado del arco de medio punto sobre pilares constituidos por sillares dispuestos a soga y tizón en filas alternas. Progresivamente, principalmente con la llegada del Imperio, los acueductos fueron perfeccionándose: los sistemas de arquerías fueron dotados de tuberías y de sifones, sus canalizaciones se inclinaron según las exigencias del terreno y se conectaron con los canales subterráneos mediante sistemas de pozos; de este modo, la distribución y la conducción del agua a los distintos puntos quedaba asegurada. Casos como el acueducto de doble arquería de Segovia (10 d.C.) o el Pont du Gard en Nimes (14 d.C.) –atribuido a Agrippa y que con sus tres niveles de arcaturas y 50 metros de altura es el mayor de los acueductos conservados– evidencian la maestría alcanzada por los romanos en sus obras de ingeniería. (fig. 15).

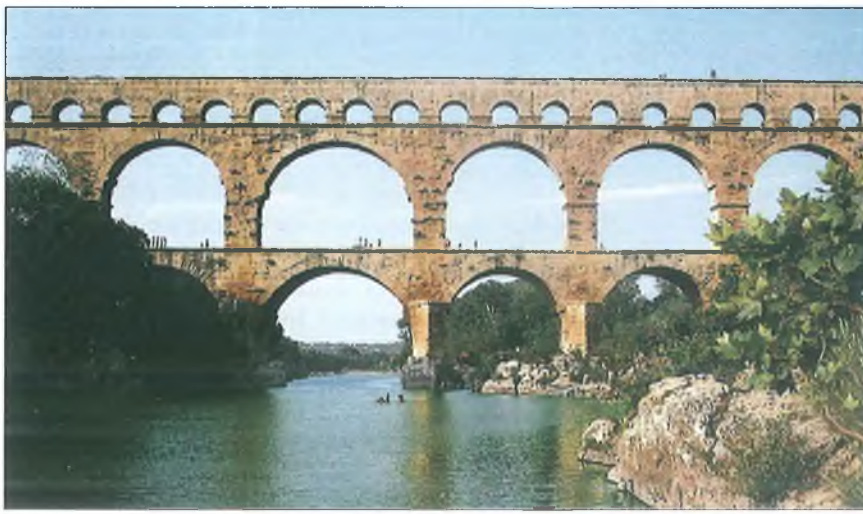

Figura 15. *Pont du Gard, Nimes, Francia (14 d.C.).*

Los romanos también demostraron su pericia técnica en la construcción de puentes, aunque en este caso los problemas a los que tuvieron que enfrentarse fueron de distinta índole que los planteados por los acueductos. Los puentes jugaron un papel determinante en las comunicaciones y en la cohesión de la política imperial. La necesidad del levantamiento de puentes pronto se hizo evidente en una Roma cada vez más extendida por el mundo; el dominio de los recursos naturales demostrado con los acueductos debía ahora tomar una nueva forma, la forma de la superación de los accidentes naturales para favorecer la

comunicación entre los distintos territorios. A diferencia de las exigencias y posteriores soluciones planteadas por los acueductos –problemas de excavación de túneles, perforación de pozos, creación y distribución de tuberías y sifones, estudio de la inclinación para la conducción del agua, etc.–, los puentes impusieron una problemática de apariencia más sencilla pero compleja en su resolución, a saber, la adecuación técnica del arco a la anchura del cauce sobre el que se erigiría. Semejante condicionamiento implicó un conocimiento profundo del arco y la posibilidad de ensayar nuevas soluciones del mismo en función de cada caso concreto.

Tras unos primeros ensayos de puentes sobre el Tíber en madera, entre el 181 y el 179 a.C. fue construido el primer puente en piedra: el Pons Aemilius. Aunque los restos conservados son escasos y se encuentran incorporados en el Ponte Rotto, gracias a testimonios escritos sabemos que el Pons Aemilius estuvo realizado con sillares toscos y estructurado a partir de pilonos. Aunque reconstruido en varias ocasiones, el Pons Mulvio de Roma, erigido en el 109 a.C., permite una aproximación a este tipo de construcción romana: realizado en travertino, el puente se levanta sobre fuertes pilares y estructuras para contener las aguas, desplegándose entremedias arcos de medio punto que alcanza en uno de ellos 18 metros de luz. Si bien ya en el Pons Mulvio la técnica constructiva romana y la maestría en la aplicación funcional de sus elementos queda patente, el Pons Fabricius de Roma constituye una mayor constatación de la pericia alcanzada en la ingeniería durante los comienzos de la historia romana. Construido en el 62 a.C. y llegado a nosotros en su estado originario, este puente, cuyos arcos poseen una luz de 24,5 metros, es el testimonio del impulso que otorgaron a la arquitectura el descubrimiento del hormigón y el conocimiento del arco. A lo largo de todo el Imperio, el empleo de ambos elementos y las posibilidades resultantes de sus distintas combinaciones y adaptaciones permitieron el levantamiento de otros tantos puentes. Interesantes son los casos de la Península Ibérica, tanto por su calidad como por lo bien conservados que han llegado hasta nosotros, siendo el Puente de Alcántara (106 d.C.) uno de los ejemplos más representativos por erigirse como el puente de mayor tamaño conocido en el mundo romano y del que sabemos el nombre de su arquitecto, Caius Iulius Lacer.

3. El urbanismo romano: ciudades, calles, calzadas. El Foro. Las viviendas. Domus y villas

Los primeros indicios de una actividad urbanística en Roma se remontan a sus mismos comienzos como civilización. Ya en el siglo VI a.C. se trazó la Cloaca Máxima, un alcantarillado que ya manifestaba el deseo de organización de los recursos de la ciudad. En el siglo IV a.C. se rodeó a la ciudad de una

muralla que se conoce bajo la denominación de muros "servianos" y que fue su único recurso defensivo hasta la realización de una nueva muralla, la Muralla Aureliana. Fue a finales de este siglo IV a.C. cuando comenzaron a trazarse las primeras calzadas: hacia el 300 el censor Appius Claudius finalizaba la Via Appia (fig. 16), un medio de comunicación de Roma con los territorios griegos y asiáticos; al mismo tiempo se trazaba una calzada para la comunicación interna de la capital, la Via Latina.

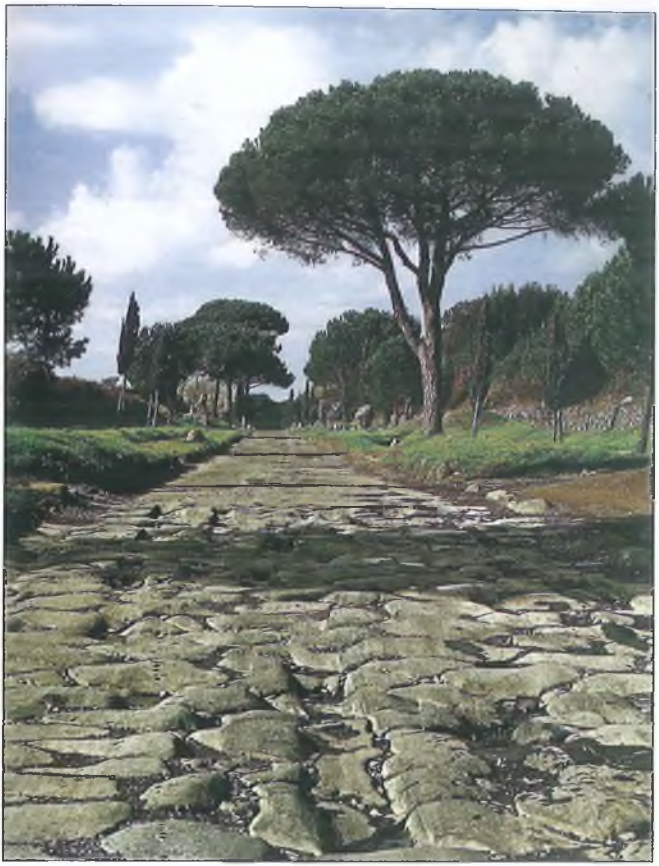

Figura 16. *Via Appia Antica (finales del siglo IV, principios del siglo III a.C.).*

Fue en el siglo II a.C. cuando se hizo patente en Roma la necesidad de unos principios ordenadores del espacio construido y habitado, es decir, del urbanismo. Al margen de las calzadas realizadas, la capital de la República había ido creciendo no en función de criterios estéticos o reguladores sino sobre la marcha y adaptándose a las condiciones impuestas por el terreno; de ahí que el trazado urbano fuese irregular y sus edificios heterogéneos en los referente a los materiales, dimensiones y distribución. El rápido crecimiento de la población romana mostró las insuficiencias de la ciudad: la insuficiencia de espacio y de viviendas así como la mala calidad de éstas; las dificultades de circulación; y la insalubridad de una ciudad de calles estrechas y sin ventilación impulsaron la reforma urbanística. Desde el siglo II a.C. y hasta el siglo I a.C. se iniciaron una serie de construcciones en torno al Foro (figs. 17 y 18) y al Campo de Marte de Roma que poco a poco fueron cambiando la estructura y el aspecto de la ciudad: se levantaron puertas de acceso, circos, teatros y otros monumentos; se erigieron estatuas en foros, plazas y vías públicas; y se crearon calzadas como la Via Flaminia que,

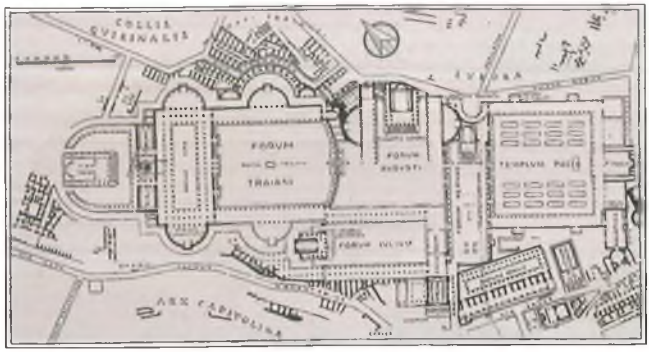

Figura 17. *Plano con el conjunto de los Foros imperiales.*

Figura 18. *Vista del Foro Romano.*

además de organizar el trazado urbano en torno a un eje, comunicaban Roma con las ciudades del norte de Italia. Esta reestructuración urbana de Roma comenzó a dotar a la ciudad del aspecto que correspondía a la futura capital de un Imperio; crecimiento que se vio interrumpido por las guerras civiles que marcaron el final de la República y que conllevaron el destrozo de buena parte de los monumentos de la ciudad.

Fue con Augusto, a comienzos del Imperio, cuando Roma volvió a ser objeto de reformas urbanas. A partir de este momento, la geometría predominará en el trazado de las ciudades, introduciéndose dos calles a modo de ejes reguladores del espacio: el *cardo* o vía norte-sur y el *decumeno* o vía este-oeste, situándose en la intersección de ambas calles el Foro, núcleo de la vida religiosa, política, jurídica y comercial y, por tanto, espacio en el que se concentrarían los edificios más relevantes de la ciudad. La reforma augústea promovió la restauración de los monumentos destruidos, la creación de nuevos edificios y templos y la reestructuración de la ciudad a partir del

Foro; se regularon las calles, se las dotó de nuevos sistemas de alcantarillado que acabasen con los problemas de insalubridad y se contribuyó a su embellecimiento con el empleo generalizado del mármol en sustitución del adobe utilizado anteriormente. La iniciativa del emperador se centró principalmente en dos ámbitos: en el Campo de Marte, donde se continuaron las obras comenzadas por sus antecesores (Panteón, Termas, etc.) y se erigieron otras tantas nuevas como el Ara Pacis; y en la construcción del *Forum Augusti*, primer conjunto arquitectónico romano realizado exclusivamente en mármol del que destacó el levantamiento del templo de Mars Ultor.

En el 75 d.C., poco después del comienzo del reinado de los Flavios, Vespasiano construiría a la derecha del Foro de Augusto su propio Foro, el *Foro Vespasiani*: un conjunto determinado por una gran plaza cuadrangular y que fue dotado de una réplica del Ara Pacis de Augusto, el *Templum Pacis*, donde se guardaron obras de arte y tesoros diversos. Entre el Foro levantado por Vespasiano y el Foro de Augusto, Nerva construiría el *Forum Transitorium*: dedicado a Minerva, al norte tuvo un templo hexástilo del que, a pesar de no conservarse más que unos pocos restos, destacaba por un falso pórtico que quebraba la horizontalidad del conjunto y por la rica decoración esculpida en su friso y capiteles.

Pero sería bajo el reinado de Trajano cuando se construyera el mayor Foro de todo el Imperio romano, el *Forum Traiani*. Con el dinero obtenido con la victoria sobre los dacios, Trajano encargó al arquitecto Apollódoros la reali-

Figura 19. *Mercados de Trajano. Gran exedra que acogía los puestos de comerciantes.*

zación de este monumental conjunto, inaugurado en el año 113 d.C. Construido al este del Foro de Augusto, el arco triunfal de su entrada daba paso a un gran patio rodeado de columnas y en cuyo centro se erigió una estatua ecuestre del emperador. Adyacente al lado menor este del patio y transversalmente, se levantó la Basílica Ulpia, dotada de cinco naves separadas por columnas y rematada en sus extremos con hemiciclos; tras la Basílica se erigió una enorme columna conmemorativa del triunfo sobre los dacios, estando flanqueada por dos bibliotecas, una dedicada a la cultura griega y otra a la latina. Completando el conjunto del Foro y comunicados con éste mediante una calle pública, al Noroeste se construyeron los Mercados de Trajano (fig. 19), una serie de tiendas y almacenes realizados en ladrillo y a partir de arcos de descarga y bóvedas de hormigón.

El aspecto de Roma tomaba así el carácter monumental adecuado a la realidad y al poder de su Imperio. Las modificaciones urbanas posteriores, principalmente debidas a los incendios de los años 191 y 283 d.C. completaron la majestuosidad de Roma. con nuevos edificios oficiales, públicos y religiosos.

Pero en la ciudad no sólo jugaron un papel destacado las construcciones oficiales, públicas y religiosas comentadas hasta ahora: las viviendas, la arquitectura doméstica, forman también parte de la historia de la arquitectura romana. Su desarrollo de unas tipologías propias y el esplendor alcanzado en sus distintas manifestaciones merecen un análisis aparte.

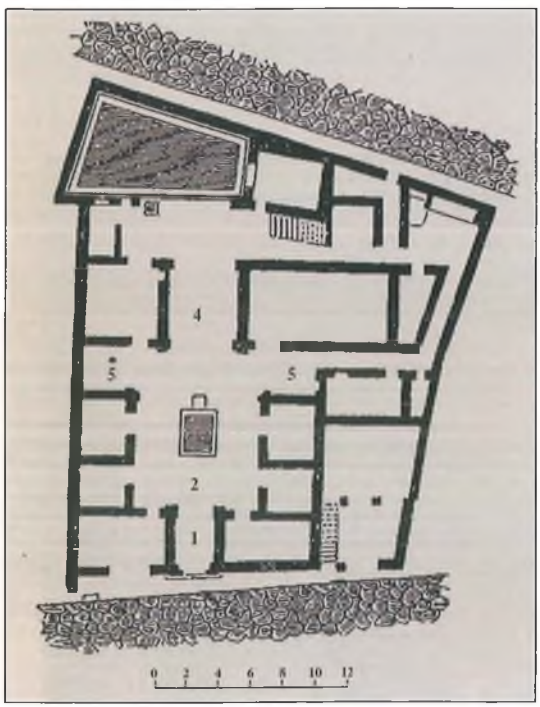

Figura 20. *Planta de la "Casa del Cirujano", Pompeya (finales siglo IV a.C., principios siglo III a.C.).*

Las casas romanas más antiguas llegadas hasta nosotros datan de los tiempos de la República. Es en Pompeya donde se han conservado gran parte de ejemplos de finales del siglo IV y principios del siglo III a.C., siendo la "Casa del Cirujano" (fig. 20) uno de los casos en los que se aprecia de forma muy clara la adscripción al modelo de vivienda descrito por Vitruvio: un espacio estructurado en torno a un espacio central abierto a partir del cual se distribuyen las distintas habitaciones. Por la entrada se accedía al *atrium* o patio –considerado por Vitruvio

y Varrón la parte más importante de la casa– que solía tener en su centro un estanque o depósito (*impluvium*) para recoger el agua de lluvia. Abierto al *atrium* en su anchura y dotado de pilastras en esta apertura, se ubicaba la habitación más desarrollada de la casa , el *tablinum*: a sus lados, las *alae* o estancias que permitían un acceso independiente a las demás habitaciones, y en su parte posterior, un jardín. En numerosas ocasiones, las casas tenían una planta superior en las que se abrían galerías y balcones y donde había otras tantas habitaciones. Las casas construidas en Pompeya a partir del siglo II a.C. mostrarán ciertas novedades como la incorporación de un peristilo griego al *atrium* a modo de jardín tal y como se observa en la Casa del Fauno, una de las viviendas más lujosas y de mayores dimensiones conservadas.

Junto al modelo pompeyano, más característico de los tiempos de la República y de las regiones periféricas –pues la construcción de una vivienda con *atrium* requería cierto espacio constructivo–, ha de considerarse otra tipología de vivienda desarrollada durante el Imperio más adecuada a las grandes ciudades. Dotadas de más de tres pisos independientes entre sí y con un gran número de ventanas, estas viviendas se construyeron básicamente en ladrillo, de forma alineada y con una misma altura a lo largo de las calles, altura que fue variando a lo largo del Imperio en función de las distintas normativas de regulación introducidas por los distintos emperadores. El piso inferior solía acoger en sus habitaciones abovedadas almacenes o tiendas; los demás pisos acogieron las viviendas, en las que, si bien el *tablinum* fue eliminado, del conjunto de sus habitaciones dos de ellas solían destacarse del resto en tamaño e importancia. El *atrium* del modelo pompeyano pasó a ser un patio interior o dispuesto en la parte trasera de las viviendas. Aunque esta tipología de vivienda fue muy desarrollada en Roma, los restos que nos han llegado son muy escasos. Es en Ostia (fig. 21) donde se han conservado un abundante número

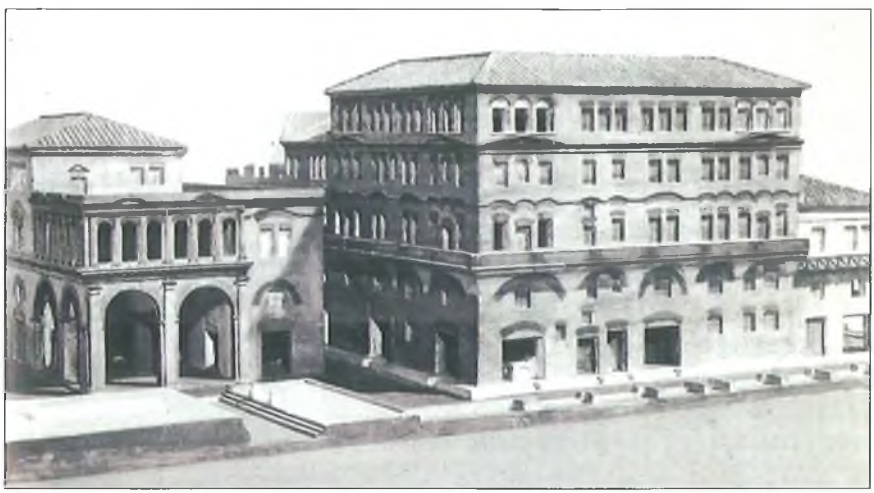

Figura 21. *Reconstrucción de un bloque de viviendas de Ostia.*

de ejemplos de este tipo de casa; de ahí que sea posible apreciar en ellos la evolución y la complejidad que la vivienda experimentó con el paso del tiempo. La Casa de Amor y Psique, ya del siglo IV d.C., dotada de varios aposentos, un corredor, una escalera, una letrina y un jardín, es una de las viviendas privadas más lujosas conservadas.

Las casas de campo romanas respondieron a otros principios y sus tipologías son muy variadas, pudiendo ser desde modestas viviendas rurales hasta mansiones, palacios y lujosas villas. En Pompeya se ha conservado una de las casas de campo más antiguas del mundo romano, la Casa de Boscoreale, dotada con numerosas dependencias especializadas en función de las distintas actividades: un corral, un establo, una cocina, varias estancias para acoger el vino en sus distintos momentos de preparación, un horno, un lavadero, etc. Este tipo de casas de campo más desarrolladas fueron el precedente de las posteriores y más sofisticadas villas, no sólo por la gran cantidad de dependencias que albergaron sino, asimismo, por construirse habitualmente a partir de un peristilo concebido como núcleo estructurador de todo el conjunto. Aunque la presencia del peristilo en las casas de campo y en las villas fue perdiendo importancia con los siglos y desapareciendo de prácticamente todas las villas a excepción de la Villa de Adriano, las posibilidades que ofrecía determinaron la concepción de las construcciones ulteriores: el peristilo era un elemento que no sólo permitía la organización de las distintas estancias sino también la apertura y la comunicación con el exterior, y, por ende, el diálogo del recogimiento de la vida privada con la libertad de la naturaleza.

A excepción de Augusto, cuya *Domus Augusti* en el Palatino constituye una excepción en lo que se refiere a sencillez y austeridad, todos los emperadores romanos se hicieron construir una villa o palacio a la altura de su fama y su gloria.

Fue Nerón el primero en construirse una villa suburbana de carácter monumental y caracterizada por la ostentación: la *Domus Aurea*. Tras el incendio del año 64 d.C. que acabó con casi la mitad de Roma y que sin saberse a ciencia cierta se atribuye a Nerón, el emperador emprendió una labor de reconstrucción de la capital del Imperio que comenzaba a gobernar. Entre todas las obras realizadas no podía faltar un palacio para el emperador que sustituyera el perdido en el incendio: así fue como se levantó, entre el 64 y el 68 d.C., sobre la antigua *Domus Transitoria*, la *Domus Aurea* de Nerón. Junto a la suntuosidad y complejidad arquitectónica del conjunto, la residencia fue decorada en sus paredes, suelos y techos tanto con materiales preciosos como con mosaicos y pinturas; esta riqueza fue la que llevó a Plinio y Suetonio a denominar a la residencia del emperador con el nombre con el que hoy la conocemos, la Casa Dorada. La intención del emperador fue ambiciosa: materializar en su residencia imperial un microcosmos del que él mismo sería el origen y el centro gravitacional.

Para la realización de un proyecto tan ambicioso, se contrataron numerosos arquitectos y especialistas en la construcción de los que nos han llegado dos

nombres: Severo y Céler. Aunque sólo se ha conservado una única ala con dos partes diferenciadas –un lado oeste estructurado en torno a un patio rectangular y un lado este caracterizado por las formas octogonales–, gracias a diferentes testimonios escritos de la época sabemos que el conjunto constó de numerosas dependencias, bosques, lagos, fuentes, y distintas construcciones que en su totalidad llegaron a abarcar alrededor de cincuenta hectáreas. El deseo de ostentación y de simbolismo cósmico convirtió a la arquitectura en el soporte y el escenario de la fantasía y del capricho: junto a la riqueza de los materiales empleados en el interior (mármoles, pedrerías, perlas, oro...) y la innovación de algunas soluciones constructivas –como es el caso de la bóveda con óculo que cubrió una de las salas del ala oriental, precursora de la cúpula del Panteón–, la mansión neroniana contó con instalaciones que conducían hasta su interior el agua del mar y de distintos manantiales, con un cenador giratorio a imitación de los movimientos del universo e incluso con mecanismos en los techos que perfumaban ciertas estancias con flores y distintos aromas.

A la muerte de Nerón, su mansión fue ocupada por los Flavios durante una temporada; pero pronto los nuevos emperadores quisieron erigirse una residencia propia y adecuada a sus gustos personales. Fue así como la *Domus Aurea* sucumbió frente a las ambiciones de los nuevos gobernantes: fueron los Flavios quienes demolieron parte de la mansión neroniana y Trajano quien la sepultó definitivamente bajo sus monumentales Termas. Pero a pesar de este abandono, la *Domus Aurea* constituyó una fuerte influencia para las futuras residencias imperiales; no en vano había sido el primer palacio imperial romano y el primer palacio en Occidente.

Los Flavios fueron sus inmediatos sucesores en el deseo de ostentación palaciega, y la *Domus Flavia* (fig. 22) el resultado de esta iniciativa. Levantada en el Palatino sobre parte de la *Domus Aurea*, la *Domus Flavia* fue comen-

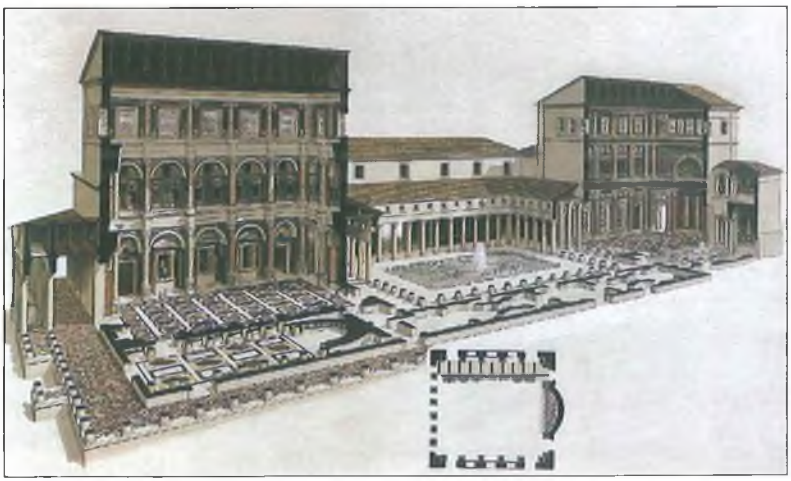

Figura 22. Domus Flavia, *Palatino. Reconstrucción.*

zada en tiempos de Vespasiano y finalizada bajo el reinado de su hijo, Domiciano; el arquitecto responsable de la construcción fue Rabirius. Es gracias a las excavaciones realizadas en los siglos XVIII y XIX por lo que conocemos la distribución de la *Domus Flavia*, pues apenas se han conservado restos: a grandes rasgos se diferenciaron dos partes, la oficial o pública y la privada. La parte oficial estuvo constituida por el Palacio Flavio, el Peristilo y el *Triclinium*. El Palacio tuvo una planta rectangular dividida en función de las actividades que albergaba: un Aula Regia para la celebración de ceremonias, la Basilica Iovis destinada a los *consistoria* o consejos de justicia privados, y una capilla. Adjunto al Palacio se encontraba el Peristilo, un patio rodeado de columnas de mármol negro y en cuyo centro se construyó una fuente octogonal. El *Triclinium* fue erigido en zona más meridional del conjunto y consistió en un monumental comedor realizado con ricos materiales y complementado con elementos como fuentes. La parte privada del conjunto estuvo constituida por la *Domus Augustana* o Palacio del emperador; de mayores dimensiones que la parte oficial, albergaba dos patios porticados, un peristilo, varias aulas y cámaras, y un mirador columnado con forma de exedra abierto al Circo Máximo. Completaba el conjunto un Estadio imperial pegado a la *Domus Augustana*, donde se celebraban los espectáculos para el emperador. Aunque de menor monumentalidad que la Domus Aurea, la Domus Flavia mostró una evolución en las soluciones arquitectónicas empleadas así como en la organización de su planta.

Figura 23. *Villa de Adriano, Tívoli.*

En el año 120 de nuestra era, se comenzaron las obras del conjunto residencial más monumental del mundo antiguo conservado hasta nuestros días: la Villa de Adriano en Tívoli (fig. 23). Construida hasta el 138 d.C., la Villa desplegó a lo largo de un kilómetro y medio de las colinas de Tívoli y siguiendo cierta simetría numerosos edificios y espacios de recreo: un estanque navegable (*Poikile*), una pequeña villa de des-

canso conocida como el "Teatro marítimo", termas, varios palacios de distinto tamaño, templos...El conjunto fue concebido por el emperador como un homenaje a las culturas conocidas en sus viajes, y muy concretamente a la cultura clásica: toda la Villa fue decorada con estatuas importadas de Grecia y cada una de las partes fue denominada con nombres de las ciudades y santuarios conocidas y admiradas por Adriano. Quizás sea la Piazza d'Oro la parte más destacada del conjunto: un monumental patio porticado de planta casi cuadrangular abierto a una serie de estancias. Al este y al oeste, la columnata se abría a dos corredores cubiertos con bóvedas de crucería que sostuvieron un piso superior. Al sur, y rodeada por una serie de estancias abovedadas, se levantó una sala de rasgos muy peculiares: su planta, apoyada sobre ocho pilares, alternaba vanos absidiales y rectangulares en sus lados, y contuvo una cúpula cuyo sistema constructivo seguía la misma línea que el empleado en la cúpula del Panteón.

Sólo comparable a la Villa Adrianea es el Palacio Diocleciano, construido en Salona, en las orillas de la costa de Yugoslavia en torno al 300 d.C. A pesar de haberse concebido como residencia de retiro para el emperador, el Palacio de Diocleciano se diferencia de la Villa de Adriano en Tívoli en su estructura de fortaleza; este cambio en el planteamiento de la residencia imperial fue debido a la mayor inestabilidad política y a las invasiones que marcaron el reinado de Diocleciano. Así, del capricho y la fantasía arquitectónica predominantes en la Villa de Adriano en Tívoli se pasó a una estructura funcional, defensiva: el Palacio de Diocleciano (fig. 24) estuvo rodeado por muros de 18 metros de altura y dotado de torres cuadrangulares en sus esquinas y octogo-

Figura 24. *Reconstrucción del Palacio de Diocleciano, Salona, Dalmacia (h. 300 d.C.).*

nales en las puertas de entrada. La planta, rectangular, tuvo su espacio organizado a partir de dos grandes calles que funcionaron como ejes cardinales y que determinaron la apertura de las puertas principales en cada uno de los lados del conjunto. Los sectores delimitados por estas calles acogieron distintos edificios: un bloque de dependencias, un Mausoleo para el emperador y un recinto sagrado con un templo corintio próstilo tetrástilo. A lo largo del muro que daba al mar Adriático se abrió una galería arcada y repleta de ventanales en la que destacan nuevas soluciones arquitectónicas que revelan un nuevo modo de concebir el espacio: la colocación de las columnas sobre ménsulas y el arranque de los arcos directamente desde los capiteles.

Tema 10

LA ESCULTURA ROMANA

Constanza Nieto Yusta

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Origen, materiales y temas. Originales y copias. La función de la escultura: las imágenes públicas y la propaganda oficial.
2. El realismo romano: la importancia del retrato.
   2.1. El retrato en la Roma republicana (509-27 a.C.).
   2.2. El retrato imperial.
3. El relieve histórico y funerario.
   3.1. La Historia como sucesión de imágenes: el relieve histórico romano.
   3.2. La memoria y la gloria de los difuntos: el relieve funerario.
   3.3. Desarrollo de una nueva tipología: los sarcófagos relivados.

1. Origen, materiales y temas. Originales y copias. La función de la escultura: las imágenes públicas y la propaganda oficial

En la escultura romana pueden señalarse dos fuertes influencias o corrientes, decisivas para su formación, evolución y esplendor ulteriores: la etrusca y la griega o helenizante. El mundo etrusco fue el primer receptáculo para la influencia griega: de la escultura griega se asimilaron todas las cuestiones estilísticas de sus distintos periodos así como el hecho de un acabado policromado de las obras; no obstante, Etruria se desmarcó de la tradición griega en el uso de unos materiales alejados de ésta (arcilla, piedra y bronce). Roma será el territorio donde confluirán las tendencias etruscas y griegas, tendencias que determinarán el origen de su creación escultórica pero de los que progresivamente se irá distanciando en la búsqueda de un estilo adecuado a su diferente situación socio-política.

La influencia griega es innegable en la romana hasta el punto de que numerosos historiadores consideran su escultura bajo la designación de grecorromana, es decir, como la continuación o la culminación del Helenismo. Esta influencia hay que entenderla por la fuerte presencia helena en territorio romano desde sus mismos orígenes así como por el crecido número de esculturas traidas de Grecia, presencia que hacia el cambio de Era jugó un papel determinante en la evolución plástica romana. De la escultura griega se asimilaron prácticamente todos sus rasgos característicos: el modo de representar el cuerpo humano y sus proporciones, la estética del mismo y la forma manifestar estas representaciones tanto temática como narrativamente. Asimismo, Grecia estará presente en la escultura romana en el aspecto material. El mármol y el bronce sustituirán hacia el comienzo de la nueva Era definitivamente a los materiales típicamente etruscos, la arcilla, la piedra y la madera, pero también a la cera, muy común en el mundo romano para la realización de retratos o máscaras funerarias.

Pero a pesar de esta estrecha vinculación con la tradición artística griega, Roma incorporará a sus manifestaciones escultóricas rasgos originales y propios de su cultura. A diferencia del mundo griego, Roma no realizará sus obras en función del culto de los dioses sino que creará sus esculturas en honor y homenaje a sus muertos y, asimismo, a los hombres aún con vida. Quizás por este interés de reproducción de los seres terrenales y no sagrados, la escultura romana se alejó de la idealización característica de la escultura griega: las estatuas romanas siempre tratarán de ajustarse lo más fielmente posible a los rasgos particulares de las personas retratadas frente al elemento abstracto idealista helénico.

Este distanciamiento de la escultura griega encuentra sus raíces en causas históricas así como en la evolución del pensamiento. A partir de la Segunda Guerra Púnica (218-202 a.C.), tradicionalistas como Catón comenzaron a reaccionar contra la influencia helenizante en la sociedad romana, condenándose la invasión de las imágenes griegas y reivindicándose las estatuas etruscas en tierra cocida anteriormente rechazadas pero que ahora se veían más adecuadas al sentimiento de austeridad y sobriedad que debía representar al pueblo romano. El mismo concepto latino para designar a las representaciones de las divinidades, el concepto *signum*, aludía a la naturaleza simbólica de las mismas, a la imposibilidad de representar por parte de los hombres los poderes divinos. Frente a la representación que los griegos realizaron de los dioses en sus esculturas, ya fuera bajo forma humana o encuadradas en los mitos, los romanos optarán por la alegoría, como modo de aludir a esa naturaleza sagrada imposible de captar, y por la historia como encuadre predilecto para su manifestación.

La opción por la historia en lugar de la religión es una de las características más destacadas de las artes plásticas romanas. El interés del romano va a desplazarse hacia las grandes hazañas del hombre en la tierra, y, concretamente, de los grandes hombres que con su actuación crearon y extendieron el

poder de Roma por el mundo hasta convertirla en su centro de referencia política, social y económica. Roma, en este sentido, es la pionera en la supeditación del arte a la Historia, y así se observa en los tres temas fundamentales de su escultura: el retrato, la escultura oficial o propagandística y la escultura funeraria. Con el retrato se buscaba conmemorar al hombre en su fisonomía y en sus hazañas o virtudes; con el arte oficial o propagandístico exaltar la gloria de los personajes y los acontecimientos que habían ido construyendo la grandeza de Roma (nombramiento de emperadores, batallas, formulación de leyes, consecución de la paz, etc.); y, finalmente, con el arte funerario, extender el recuerdo de los logros del difunto en el tiempo más allá de su muerte. Todos estos temas o géneros buscan instaurar e impulsar ese gran aliado de la Historia: la memoria, memoria que en este caso es la de un periodo histórico concreto, el periodo romano. Fue a raíz de este deseo como se crearon obras escultóricas originales, de distinto género y temática, pero siempre al servicio de los acontecimientos y de los personajes contemporáneos.

No obstante, el interés por la historia fue creación de la cultura griega aunque fue con Roma con quien alcanzó su máximo impulso y desarrollo. Fue con el nacimiento de los reinos helenísticos, del que destaca Pergamon en el 282 a.C., cuando la veneración por el pasado pasó a formar parte de la estética y de las obras que resultarían de ella. Pergamon inició, con su coleccionismo y su encargo de copias ya fueran de manuscritos o de obras plásticas, el movimiento cultural del "neoaticismo".

El contacto de Roma con Pergamon en el 133 a.C. unido a la fuerte presencia helenística en la ciudad italiana tuvieron como consecuencia inmediata que en Roma arraigase esta tradición de forma decisiva, prolongándose su presencia hasta la época imperial. La copia de los originales griegos por parte de los talleres neoáticos al servicio de Roma se produjo de muy distintas formas en función de la facilidad del acceso a unos originales que podían encontrarse en lugares bien dispares –a saber, frontones de los templos, interiores de los santuarios o enclaves particulares–, bajo unas dimensiones variadas o condicionados por su misma naturaleza (escultura, relieve, vaso marmóreo, etc.) Estas circunstancias, unidas a la voluntad del encargo o del mismo copista, conllevaron el nacimiento de distintos tipos de copias: desde copias completamente fieles a los originales hasta copias inspiradas en el modelo a imitar y otras tantas únicamente surgidas con el deseo de imitar el estilo del original griego. En este último caso deberíamos hablar de obras originales, pues su proceso de gestación ha partido de un punto de referencia para culminar en una pieza *exnuovo*.

Es de los copistas del taller de Atenas de los que se han conservado mayores testimonios y de los que se conocen los nombres de sus principales representantes en la creación de distintos tipos de copias. De los orígenes del movimiento neoático destacan Apollónios, Antíochos y Glykón, dedicados a la simple y exacta reproducción de los originales, mientras que otros como Kléomenes de

Atenas o Apollonios hijo de Néstor repartieron su actividad entre la estricta copia y la interpretación o adaptación de los modelos originales, aunque siempre fuertemente vinculados a éstos. Del siglo I a.C., concretamente del periodo pompeyano, y gracias a los testimonios de Plinio y Varrón, conocemos al Pasiteles, escultor y autor de un tratado en el que recopilaba las obras de arte más importantes del mundo realizadas hasta ese momento. Discípulos de Pasiteles, ya en el siglo primero de nuestra era, fueron Stéphanos y el discípulo de éste Menélaos.

Junto a esta proliferación de copias, existió la creación de esculturas *exnuovo* adaptadas a los nuevos tiempos. La necesidad de exaltación de la gloria y la memoria de los emperadores y de las grandes hazañas vinculadas al apogeo del Imperio romano impuso la creación de imágenes originales, reflejo de la sociedad romana, de su presente histórico. Así, la Historia aparecía tanto en las copias, –manifestación de la veneración, aceptación y asimilación del pasado–, y en los originales romanos, –reflejo y propaganda de los ideales sociales, políticos y culturales romanos–.

Pero esta creación de copias y originales no debe entenderse únicamente como la consecuencia de una tendencia historicista. Al igual que ocurre con la arquitectura, aunque de un modo menos pronunciado, la escultura romana ha de interpretarse a partir de su funcionalidad, a partir de los efectos que se pensaron para ella. La escultura romana, en tanto reflejo de la historia de su pueblo, va a tener un papel eminentemente propagandístico. Para ello, las distintas obras se concebirán como imágenes públicas en las que depositar un mensaje de exaltación del poder y de las virtudes asociadas a éste y a los distintos personajes que lo encarnaron: retratos de emperadores, estatuas ecuestres, relieves de templos, columnas conmemorativas o arcos de triunfo, esculturas funerarias o la decoración de sus monedas. Incluso en las manifestaciones artísticas de carácter privado puede leerse este mensaje: los retratos, sarcófagos o altares de personajes de una categoría inferior también exaltan la memoria de éstos en función de su adecuación a la *virtus* romana.

2. El realismo romano: la importancia del retrato

Es en el retrato romano donde se encuentra una de las aportaciones más originales de esta cultura a la historia del arte plástico. Aunque el papel jugado por las *imagines maiorum* romanas fue determinante en la evolución de este género, asimismo es necesario señalar la fuerte impronta que ejercieron en su gestación dos tradiciones ajenas a Roma: la tradición griega y la tradición etrusca.

Teniendo en cuenta la gran presencia de artistas helenos en el territorio italiano –gran parte de ellos dedicados a la copia de los originales griegos– no

puede obviarse el hecho de que los artífices de los retratos romanos procedieran en su mayor parte de Grecia. Pero, a pesar de su superioridad en número y a la fuerte presencia del estilo griego en el mundo romano desde Etruria, estos escultores no se limitaron a introducir e imponer el estilo heleno en las creaciones realizadas para los romanos, sino que se adaptaron a las necesidades y requerimientos estéticos de la nueva civilización a la que pertenecían. El resultado de esta relación de asimilación y creación fue un retrato –el retrato romano. En él permanecieron la solemnidad del retrato griego y parte de su idealización –aunque mucho más atenuada que en Grecia– así como el material habitual en éste, el mármol. Pero junto a esta permanencia se incorporó un nuevo interés por la objetividad y la veracidad en la representación fisionómica, interés que respondía a la perfección a los ideales romanos en alza. La introducción del realismo en el retrato respondía a dos cuestiones. Por un lado, a la importancia concedida a la Historia, una historia realizada en un tiempo y en un espacio concreto y por unos hombres particulares. Por otro, al cambio de pensamiento que sobrevino con Aristóteles: si bien fue la filosofía idealista de Platón quien determinó la creación de las esculturas griegas clásicas, será el pensamiento fisicista e individualista de Aristóteles, el que deje su impronta en la escultura romana. La física buscaba comprender mediante la observación de los fenómenos naturales las leyes ocultas o invisibles que los generaban; del mismo modo, el retrato romano buscará mediante la fiel reproducción de los rasgos exteriores la transmisión del espíritu del retratado. Asimismo, la valorización del individuo que impulsó Aristóteles con su ética vino a reforzar el interés romano por el retrato realista o individualizado. Este deseo de individualización física y de exteriorización del alma fue lo que llevó al retrato romano a centrarse en la reproducción exacta de los rostros de los personajes representados. A diferencia del mundo helénico, en el que la idealización se manifestaba en el cuerpo concebido como un conjunto indivisible, Roma desarrollará la tipología del retrato-cabeza, una aportación original de esta civilización que no por ello dejó de lado la representación de los cuerpos sino que los relegó a un segundo plano. El retrato romano se centrará en los rostros, en su expresividad, en su condición temporal y particular, siendo el cuerpo que los sustentaba simplemente eso, un mero soporte.

Y en ese desarrollo de la expresividad, aunque Roma la concentrara exclusivamente en los rostros de sus retratados, el papel de la escultura helenística fue fundamental. El movimiento contraído de las musculaturas, ya fueran faciales o corporales, los rictus tensos, el *pathos* como transmisión del espíritu a través de la gestualidad del cuerpo...todo lo que caracterizó al último periodo de la escultura griega fue uno de los aspectos de la cultura helena que más hondo calaron en la gestación del retrato romano.

Pero junto a las influencias ejercidas por la cultura griega y la cultura etrusca, el retrato romano encontró en su misma civilización puntos de referencia a partir de los cuales gestar esta tipología escultórica. La tradición de las *imagines maiourum*, literalmente "imágenes de los antepasados", es quizás el ante-

cedente del retrato romano de mayor trascendencia dentro de sus propios límites geográficos. A partir de las descripciones que nos han dejado Plinio y Polibio sabemos que las *imagines maoirum* eran máscaras funerarias caracterizadas por su gran realismo y realizadas tras la muerte de un personaje noble para ser colocadas en los nichos de su vivienda. El material solía ser cera aunque también se podía realizar un vaciado en yeso a partir de aquella, para policromarla posteriormente. En esta tradición de las *imagines maiorum* vemos ejemplificado el culto que en Roma había desplazado a la veneración de los dioses: el homenaje que se rendía a los hombres. Aunque en este caso el homenaje era póstumo, no por ello deja de revelar el deseo característico del pueblo romano de trascender en el tiempo, de tener memoria, de pasar a la historia, conceptos todos ellos señalados anteriormente.

2.1. *El retrato en la Roma republicana (509-27 a.C.)*

Figura 1. *Patricio con máscaras de sus antepasados, mármol (siglo I a. C.), Roma, Palacio de los Conservadores.*

Desde los comienzos de la República en el siglo VI a. C. hasta el siglo I a.C. solamente se han conservado documentos escritos de los retratos realizados, en su mayoría estatuas de cuerpo entero dedicadas a modo de homenaje a personajes relevantes del momento como reyes, embajadores, héroes, soldados, etc.

Es a partir del siglo I a.C cuando comienzan a conservarse numerosas obras del periodo republicano. En todas ellas, anónimas, puede apreciarse tanto la presencia griega y etrusca como muchos de los rasgos señalados como característicos del retrato romano.

La escultura en mármol de un patricio llevando en sus manos dos *imagines maiorum* conservada en el Palacio de los Conservadores en Roma (fig. 1) nos permite comenzar este breve recorrido por el retrato republicano enlazando con uno de sus antecedentes más relevantes. El retratado lleva en sus manos dos cabezas de sus ancestros, seguramente realizadas en cera ya que en otros materiales como mármol o bronce serían imposibles de sostener tal y como lo hace el personaje. Aunque la escultura represente al patricio de cuerpo entero, tanto en su rostro como en las máscaras que porta puede apreciarse el realismo romano, el deseo de representa-

ción de los rasgos particulares de cada uno de los miembros de la familia que se quieren recordar y hacer pasar a la historia del pueblo romano.

Otro retrato en el que el protagonista aparece de cuerpo entero es el conocido como el Arringatore (fig. 2), *el Orador*. La inscripción que posee en el borde inferior de la túnica está en etrusco, lo cual nos puede indicar que la escultura aunque represente a un personaje romano –evidente en su vestimenta propia de un patricio, a saber, túnica, toga y botas– fue realizada en un taller etrusco. Aunque pueden observarse en el rostro del orador algunos rasgos individualizados y realistas (arrugas de la frente, boca fina y apretada), el conjunto transmite una rigidez y una sensación alejadas de un rostro real.

Heredera de la tradición helenística es una escultura de un militar conocida como el *Mariscal de Tívoli* (fig. 3) por el lugar donde fue encontrada. Aunque su identidad permanece en el anonimato, el personaje retratado tuvo que jugar un papel importante en la vida militar griega. Pese a que en su atuendo pueden apreciarse elementos característicos de la vestimenta romana como el

Figura 2. *Il Arringatore o el Orador, bronce (primer cuarto del siglo I a.C.), Florencia, Museo Arqueológico.*

Figura 3. *El Mariscal de Tívoli, mármol (h. 70 a.C.), estatua encontrada en Tívoli. Roma, Museo de las Termas.*

paludamentum o capa propia de los altos cargos militares tanto de la República como del Imperio, la coraza típicamente helenística que se halla a sus pies a modo de soporte y su rostro, portador de una expresión de patetismo idealizado más cercana al *pathos* helenístico que a la crudeza realista propia de la tradición de máscaras mortuorias romana, sitúan esta obra en una tendencia helenizante más que propiamente romana.

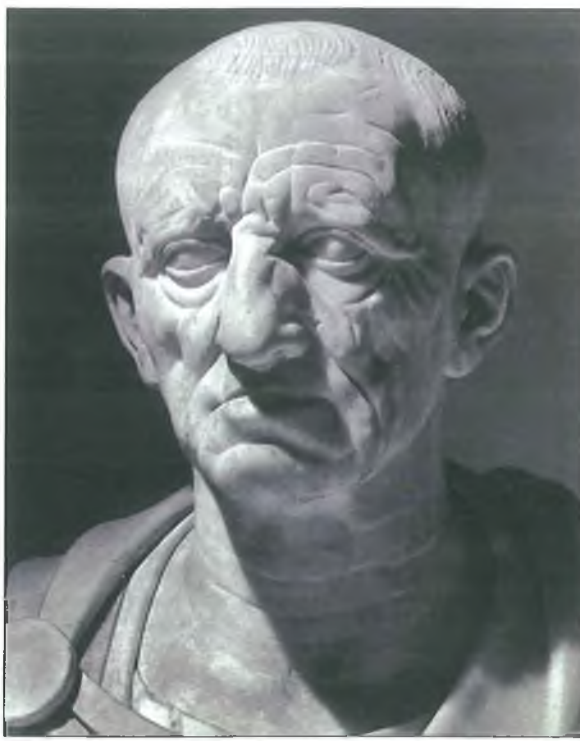

Figura 4. *El Viejo Torlonia, mármol (h. 70 a.C.), Roma, Museo Torlonia.*

Bien distinto es el caso del retrato conocido como *el Viejo Torlonia* (fig. 4), fechada en el 70 a.C. La cabeza y el cuello, colocados sobre un busto moderno, muestran un claro alejamiento del *modus operandi* helenístico a la hora de representar la expresión y el sentimiento de los hombres. La prioridad del artista en esta obra ha sido inmortalizar los rasgos particulares del retratado sin ningún tipo de idealización, en todo su verismo, aunque éste signifique crudeza. Las arrugas de la frente, las de alrededor de los ojos, las mejillas y el cuello aproximan esta cabeza retrato a la tradición representativa funeraria romana, y en concreto a las *imagines maiorum* mencionadas poco más arriba.

Muchos de los retratos de este siglo I a.C. mostrarán la misma concepción demacrada y cruel de los rasgos faciales de sus protagonistas. La estela funeraria conservada en el Museum of Fine Arts de Boston o los retratos de Pompeyo, César o Cicerón reproducen los rasgos de cada uno de los retratados con una exactitud, sinceridad y objetividad propiamente romanas.

2.2. *El retrato imperial*

A partir del reinado de Augusto, comienza en Roma un nuevo periodo, el periodo del llamado Clasicismo, caracterizado por la síntesis de los nuevos

valores y aquellos procedentes de la tradición. En el caso del retrato, el periodo de Augusto convertirá este género escultórico en una expresión de su política y gobierno así como en la manifestación de sus valores personales. Es en este momento cuando el retrato pasa a difundir la imagen imperial.

Augusto cuidó mucho su imagen a lo largo de su reinado; además de atribuírsele una fuerza divina –gracias a él se puso fin a un periodo de guerras civiles y se recuperó la paz en Roma–, su poder estaba vinculado a Apolo, símbolo de la luz esclarecedora. De ahí que en muchos de sus retratos encontremos reminiscencias solares, principalmente en su mirada abierta y luminosa. Asimismo, y a raíz de su nombramiento como "Padre de la Patria" en el 2 a.C., la iconografía de Augusto estará rodeada de un tono paternalista y protector, siendo esta connotación más evidente a partir del año 20 de nuestra era.

Junto al Augusto de la Vía Labicana conservado en el Museo de las Termas de Roma, quizás sea el conocido como *Augusto de la Prima Porta* (fig. 5) el retrato más destacado de todo este género tan cultivado durante el reinado de este emperador. Considerada la copia de un original, fue realizada para magnificar el triunfo militar del año 20 a.C. que engrandeció de forma considerable la figura de Augusto como pacificador: la devolución de las insignias militares que habían sido arrebatadas al ejército romano en las batallas de Carrhae (50 a.C.) y Phraata (36 a.C.). Aunque la inspiración en el *Dorífforo* de Policleto sea evidente, la recurrencia al modelo griego no es sino para dotarlo de nuevas significaciones más acordes al espíritu imperial. La posición de su mano, una clara arenga dedicada a sus legiones; el gesto severo, contenido e inteligente de su rostro, con su mirada esclare-

Figura 5. *Augusto de la Prima Porta, mármol (h. 4 d.C.), Roma, Museo del Vaticano.*

cedora; y la coraza que cubre todo su cuerpo a excepción de los pies, convierten esta obra en uno de los máximos exponentes del arte imperial romano. La coraza metálica está repleta tanto de referencias históricas vinculadas al suceso que se conmemora como de referencias cósmicas y míticas. A ambos lados de Tiberio, como testigos del acontecimiento, se encuentran las personificaciones de las provincias derrotadas: a la izquierda, Hispania bajo la forma de una mujer sentada que se sujeta la cabeza; a la derecha, un personaje que por el jabalí que se encuentra a sus pies se identifica con la Galia. Es esta síntesis de alusiones históricas, cósmicas y mitológicas del *Prima Porta* la que lo convierte en una manifestación ejemplar del arte augusto y su finalidad: la legitimación del emperador y de su Imperio de un modo humano-histórico a la par que divino-providencial.

La repercusión del papel jugado por Augusto en la política y en el desarrollo de las artes del Imperio romano fue de tales dimensiones que su influencia se prolongó mucho más allá de su reinado. Durante todo el siglo primero de nuestra era, la iconografía y el simbolismo se mostrarán como herederos directos del legado augusto, siendo especialmente marcada esta herencia en el arte oficial y en el funerario, tal y como veremos más adelante. En el caso del retrato, tanto cortesano como popular, la presencia del simbolismo y de los valores que caracterizaron a Augusto será constante, aunque siempre adaptada a los hechos particulares, a saber, a los rasgos del retratado, al espíritu de su tiempo, etc. Será principalmente en las representaciones de Tiberio, sucesor directo de Augusto, donde está presencia se manifestará de forma más clara. En cambio, retratos como el de Calígula conservado en Copenhague o el de Nerón del Museo de las Termas de Roma muestran la adaptación del concepto de retrato oficial inaugurado con Augusto a las características personales de cada emperador.

Figura 6. *Tito, mármol, época flavia (finales del siglo I d.C.), Vaticano.*

Pese al corto reinado de los Flavios, el retrato experimentará importantes cambios. En los ejemplos analizados hasta el momento, el naturalismo coexistía con la dignificación y elevación del retratado, y los emperadores aparecían siempre rodeados de una aureo-

la de poder que los diferenciaba y alejaba del resto de los mortales. Con la llegada al poder de la dinastía Flavia, el retrato abandona las poses frontales y los gestos distanciados propios de los retratos de la élite gobernante –el retrato oficial o académico– para introducir un naturalismo más amable, más cercano a la "vulgaridad" de aquellos romanos cuya galería de retratos constituía un género menor, el de los retratos populares. Los retratos de *Tito* (fig. 6), Vespasiano y Domiciano dan asimismo un buen testimonio del cambio experimentado por el género en este periodo. A esta etapa pertenece también la conocida como *Dama de la permanente* (fig.7), un retrato de una desconocida de clase medio alta en el que destaca la gran destreza técnica en la realización de su peinado.

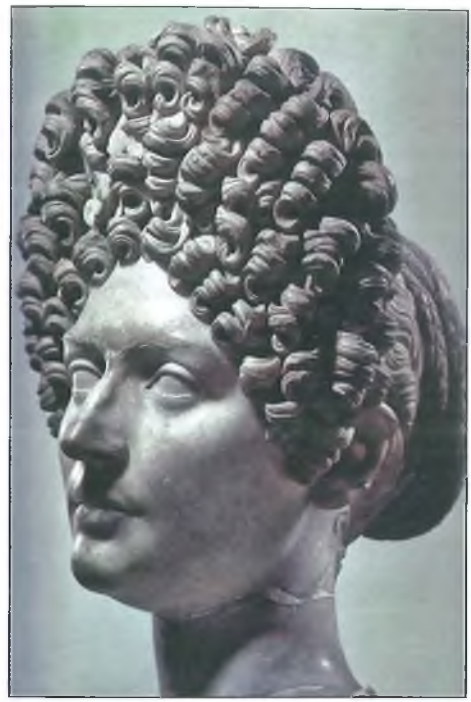

Figura 7. *Retrato de una desconocida, también conocido como "Dama de la permanente", mármol, época flavia (finales del siglo I d.C.), Roma, Museo Capitolino.*

Con el reinado de Trajano, Roma entra en un nuevo periodo de esplendor y de expansión territorial. Los triunfos obtenidos dieron un nuevo impulso al sentimiento de triunfo del pueblo romano, surgiendo en las artes plásticas un nuevo Clasicismo. En el caso del retrato, este "Neoclasicismo" se caracterizó por la síntesis del recuerdo del pasado augusto y por una renovada exaltación de las virtudes romanas.

Serán los retratos de Trajano los que encarnen el espíritu del nuevo tiempo histórico de Roma, un nuevo tiempo que valora el pasado y la labor de sus antecesores. En el retrato póstumo de *Trajano* (fig. 8) conservado en el Antiquarium de Ostia se aprecia esta convivencia de tiempos históricos: si bien se mantiene la serenidad

Figura 8. *Trajano, mármol (posterior a 117 d.C.), Ostia, Antiquarium.*

y la firmeza propias de las representaciones de Augusto así como la idealización con que se concebía a éste, Trajano aparece más humanizado que divinizado y con unos rasgos propios a su condición. Los valores y las virtudes que se asocian a esta categoría de emperador soldado (*princeps*) –valentía, estrategia, mérito– inundan una fisionomía enmarcada por un cabello recortado, una amplia frente y unos ojos inteligentes.

Al igual que Trajano, Adriano provenía de las provincias y se había formado en el ámbito militar y administrativo. Junto a las labores de expansión y de integración de las provincias en el Imperio, de su reinado destaca el gran impulso dado a las artes: Adriano ante todo es un esteta, un apasionado de la cultura griega y un gran amante de las artes, inclinaciones que tendrán repercusión en la concepción y en el simbolismo del retrato realizado en este periodo, principalmente del oficial. Tres son las novedades que se introducen en el retrato durante los años adriáneos: la barba como atributo habitual de los hombres retratados, la decoración incisa de los ojos de los representados y la incorporación de una peana como base de los bustos.

Figura 9. *Antinoos, mármol (h. 130-138 d.C.), Roma.*

Numerosos fueron los retratos de Adriano realizados durante su mandato, todos ellos portadores de las innovaciones incorporadas al género. Así se observa en el Adriano del Museo del Prado, barbado y con la pupila de los ojos marcada con una incisión en forma de coma, síntoma del ulterior desarrollo de la decoración de esta parte del rostro.

Interesantes son los abundantes retratos de Antinoos realizados durante este periodo (fig. 9) Aunque aún envuelto de misterio e imprecisiones históricas, Antinoos fue un muchacho que dio su vida por salvar a Adriano, y semejante devoción fue rememorada por el emperador en la construcción de templos y en la realización de numerosas efigies del joven. El muchacho aparece imberbe, con la serenidad y proporciones clásicas, y en ocasiones, inmortalizado con los atributos del dios Baco, alusión a su eterna juventud. Esta dependencia del modo griego, presente y difundido en Roma por la escuela de copistas neoáticos, será evidente en todas las representaciones de Antinoos; pero también en todas ellas se apre-

ciará un rasgo consecuente de la cultura romana: el deseo de dotar a sus efigies de la melancolía trágica propia de su destino.

La época antonina fue para el retrato un punto de culminación de todos los avances y logros instaurados desde la época flavia; y como toda culminación, supuso cierto barroquismo en el género. Los rostros estarán dotados de una suavidad en las incisiones que contrastará con cierta violencia y claroscuro en la concepción y desarrollo de las cabelleras; y los bustos, en algunas ocasiones, verán prolongada su extensión ligeramente en sus torsos. De este periodo puede destacarse el retrato de *Antonino el Piadoso* (fig. 10) conservado en el British Museum. En él se aprecia una gran variedad de matices lumínicos a causa del mayor resalte entre huecos y volúmenes en su cabellera.

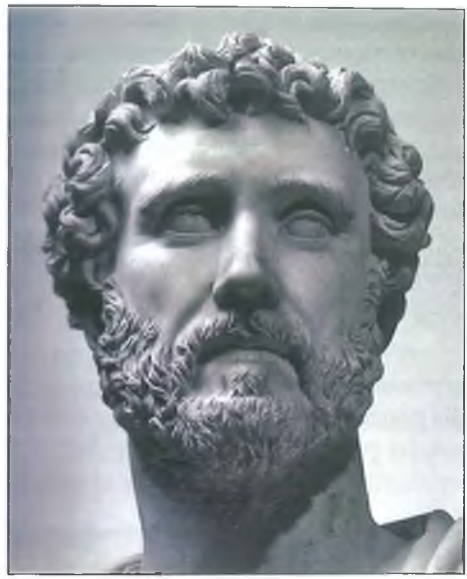

Figura 10. *Antonino el Piadoso, mármol (entre 138 y 161 d.C.), Londres, British Museum.*

De Marco Aurelio se conocen más de trescientos retratos que pueden clasificarse en función de la etapa vital que representan: loa años anteriores a su boda con Faustina la Joven; como príncipe heredero y ya más maduro, barbado; como el emperador recién llegado al trono; y, finalmente, como el hombre de cincuenta años en la última etapa de su reinado. Es en este último grupo donde puede encuadrarse la única estatua ecuestre conservada del mundo romano: la *estatua ecuestre de Marco Aurelio* (fig. 11). La desaparición de la mayor parte de los bronces realizados en Roma fue por los fundidos masivos de estas piezas que se llevaron a cabo en la Edad Media. La indulgencia medieval hacia la estatua ecuestre de Marco Aurelio que ha permitido su conservación hasta nuestros

Figura 11. *Estatua ecuestre de Marco Aurelio, bronce (177-180 d.C.), Roma, Plaza del Capitolio.*

días fue debida a haber sido considerada el retrato de Constantino, el emperador responsable de la aceptación del cristianismo como una de las religiones existentes en el Estado romano. La importancia, por tanto, de esta pieza es capital para la historia del arte y ya no sólo por su excepcionalidad y unicidad en las piezas conservadas sino, principalmente por la gran influencia que ejerció en el ulterior desarrollo de esta tipología del Renacimiento en adelante. Marco Aurelio aparece representado con la fisonomía del emperador adulto, con el rostro marcado por las batallas y los esfuerzos realizados por el Imperio, aunque se considera que la estatua fue erigida para conmemorar un acontecimiento concreto: el triunfo que el emperador obtuvo en el 166 d.C. junto a Lucio Vero.

Al reinado de los Severos, en el cual el retrato continuó la línea barroca antonina aunque introduciendo una fuerte dramatización en los gestos, siguió un periodo de anarquía militar que terminó por evidenciar la crisis por la que estaba pasando el Imperio romano. El retrato romano será el espejo de ese momento crítico y su vuelta al más puro estilo realista romano no fue sino el deseo de reafirmación de los orígenes y los valores de una cultura que se veía a punto del hundimiento. Los retratos volverán a la representación exacta y temporal de las fisonomías, acentuando en ellas una agitación y preocupación interior consecuencia de su tiempo.

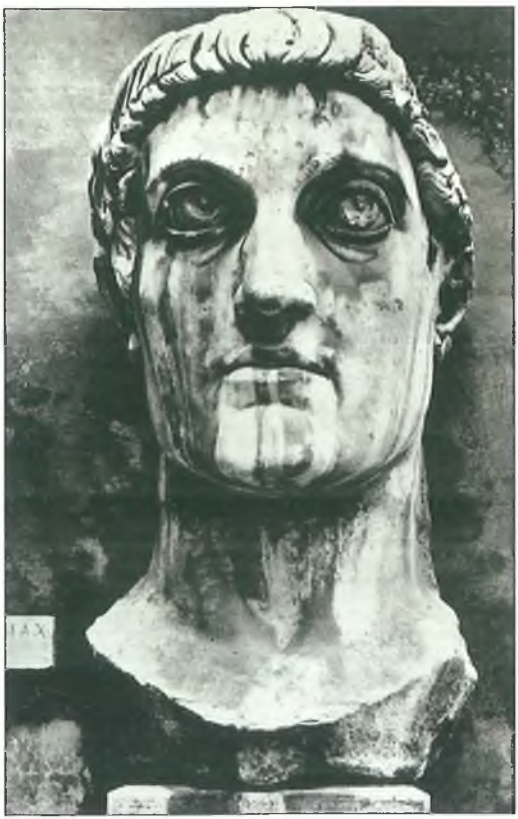

Figura 12. *Coloso de Constantino, mármol (h. 315 d.C.), Roma, Palacio de los Conservadores.*

Será en el retrato de la época de Constantino cuando el retrato alcance su máxima expresión. Aunque en esta época, el retrato también cultivó un estilo clásico, buena parte del género muestra un deseo de exageración o expresionismo facial en la creación de inmensos ojos, de mirada fija, y en el tratamiento esquemático y marcado de las facciones. El mejor ejemplo de esta tendencia que autores como García Bellido califica de "bizantinizante" se encuentra en la cabeza colosal de Constantino procedente de la basílica del Foro y conservada en el Museo dei Conservatori de Roma (fig. 12). A pesar de haberse realizado teniendo en cuenta

las formas y el organicismo propios de la tradición griega, el conjunto posee un aire más abstracto e intelectual que realista y terrenal. Originariamente parte de una estatua de casi quince metros de altura pensada para el ábside de la Basílica de Majencio, la cabeza de Constantino –de casi tres metros– preludia lo que más tarde sería característico de las representaciones bizantinas.

Con los hijos de Constantino y hasta la muerte de Teodosio el Grande se inicia el que sería el último periodo de la civilización y del Imperio de Roma. Aunque se mantuvo la línea bizantinizante anterior, irrumpe en el retrato una tendencia clasicista que se conoce como "renacimiento teodosiano" caracterizada por el idealismo y la elegancia de las formas. Ambas corrientes convivirán en este periodo de decadencia de la cultura romana, produciendo al mismo ritmo y con la misma calidad numerosos retratos.

3. El relieve histórico y funerario

Pero no fue el retrato el único soporte escultórico sobre el que la civilización romana proyectó su noción de la historia, representó la estructuración de su sociedad o exaltó los valores y las virtudes de los grandes personajes que la habían permitido erigirse en un gran imperio. El papel jugado por lo que en un primer momento podría parecer un género menor dentro de la escultura –si se contrapone a la escultura de bulto redondo– será de tales dimensiones que hoy en día no puede hablarse de escultura romana sin considerar, analizar e interpretar con profundidad el relieve en sus principales manifestaciones: la histórica u oficial y la funeraria. A diferencia del relieve griego, más interesado en las cuestiones plásticas, el relieve romano centrará su atención en el ilusionismo espacial, concibiéndose todas sus escenas desde lo que se ha denominado una perspectiva aérea. Los personajes representados se insertarán a partir de Roma en un espacio concebido en todas sus dimensiones, en su profundidad, con una atmósfera determinada. Es este rasgo el que caracterizará al relieve romano como una manifestación básicamente pictórica.

3.1. *La Historia como sucesión de imágenes: el relieve histórico romano*

La razón de la importancia del relieve en la civilización romana está íntimamente vinculada a su ideología. Como ya señalamos, el retrato romano respondía en gran parte al gusto y a la veneración de Roma por la historia; de ahí el realismo característico de sus representaciones. Desde el preciso instante en

el que Roma comenzó a expandirse en su carrera por ser la dueña del mundo, surgió la conciencia de querer narrar, paso a paso, cómo había llegado a poder erigir su imperio: nacía entonces la necesidad de la narración. Los anales, ya existentes en la época republicana, con su enumeración cronológica de los hechos, son un testimonio de la conciencia histórica del pueblo romano. Sería el relieve, en tanto formato capaz de albergar una serie de imágenes de forma lineal, el soporte idóneo para el rasgo inherente al concepto de Historia, la narración. Mediante el relieve sería posible escenificar los rituales, las campañas militares, los triunfos en el campo de batalla o los coronamientos de los emperadores de una forma ininterrumpida y en el ámbito de la expresión plástica. Si bien el retrato puede considerarse un testimonio visual fragmentario de la historia, el relieve ha de entenderse como un conjunto de fragmentos incluidos en una línea cronológica y temporal, es decir, en su transcurso histórico.

Además de ofrecer la posibilidad de encarnar materialmente y visualmente la narración propia de la historia, el relieve proporcionaba otra inmensa ventaja: su adecuación a la construcción arquitectónica. Las placas esculpidas con relieves podían adaptarse no sólo a los frisos de los templos, mausoleos o tumbas sino también a columnas y arcos, mostrando a sus espectadores la historia de su civilización ilustrada en sus distintos episodios. El deseo de narrarlos todos, de escribir mediante relieves el libro de la historia, supuso que se adoptará la solución del relieve continuo como la más idónea para semejantes propósitos: desplegado sobre columnas o sobre arcos como si de un rollo de papel se tratara, el relieve continuo era la encarnación física de lo que la Historia era en lo intangible: un proceso, con unos orígenes y un desenlace.

Es esta concepción del relieve como soporte de la descripción histórica lo que distancia en mayor medida al relieve romano de su más directo antecesor, el relieve griego. Pues mientras éste se caracterizaba por su simbolismo, idealismo e intencionalidad conmemorativa, el relieve romano se construyó desde sus antípodas: el acontecimiento histórico en sus hechos reales y el deseo de la narración de los mismos para su exaltación, para llevarlos a la memoria y a la gloria. Si bien este deseo tiene sus orígenes en la República, será durante los siglos imperiales cuando alcance su máximo desarrollo y esplendor.

El origen del gusto propiamente romano por la narración de los hechos históricos se encuentra en el periodo republicano, concretamente en el siglo III a.C. Mucho antes de la existencia del relieve histórico como tipología propiamente dicha, en Roma se conmemoraban y exaltaban los triunfos de sus soldados o de sus altos dignatarios mediante una pintura que ha venido a denominarse "triunfal"; en ella se representaba al general victorioso en el desfile organizado en la ciudad con ocasión de su regreso a la misma. Estas imágenes pronto dejaron de ser realizadas exclusivamente para los desfiles. En 236 a.C. Valerius Messala encargó que se realizase un cuadro con la representación de su victoria contra los cartagineses en Sicilia, obra que acabó decorando la sala de deliberación del Senado. En el 174 a.C. Graco dotó al

templo de Mater Matua con un cuadro que representaba sus campañas en Cerdeña desde una vista aérea (la representación estaba realizada sobre un mapa) que prefiguró la perspectiva que pronto caracterizaría al relieve romano. La aparición de motivos conmemorativos de la gloria ancestral en el anverso y en el reverso de las monedas de la República tardía no hizo sino afirmar la misma inclinación: el deseo de prestigio, memoria y gloria buscado por los personajes retratados y por sus familias. Un deseo de pasar a la Historia que pronto se extendió del ámbito familiar o personal al dominio público: nacían así los grandes relieves históricos romanos que decorarían los puntos emblemáticos de su pueblo.

Si bien existen varios ejemplos de relieve histórico republicano –buenos ejemplos de ello serían los relieves neoáticos y el friso de la basílica Emiliana del Foro de Roma–,sólo analizaremos dos relieves, pertenecientes al mismo conjunto, por ser el primer caso de este género: los que conformaron el altar de Domitius Athenobarbus.

Datados entre el 40 y el 35 a.C., los relieves pertenecientes al *altar de Domitius Athenobarbus* (fig. 13) son considerados el primer ejemplo de relieve histórico asociado a figuras míticas conocido en la ciudad de Roma. Actualmente conservados en el Louvre y en Munich, estos relieves se atribuyen a Domitius Athenobarbus, personaje que algunos consideran un discípulo de Scopas y restaurador de la obra que nos ocupa, y que otros ven como un alto cargo político responsable de la consagración de numerosos templos. El relieve conservado en el Louvre representa una escena histórica en un estilo "romano" en lo que se refiere al tema y a su intencionalidad: a modo de friso, se presenta la conmemoración del triunfo de Domitius consistente en un triple sacrificio a Marte (el rito suovetaurílico) y los diferentes procesos asociados a esta ceremonia. El tema pues es

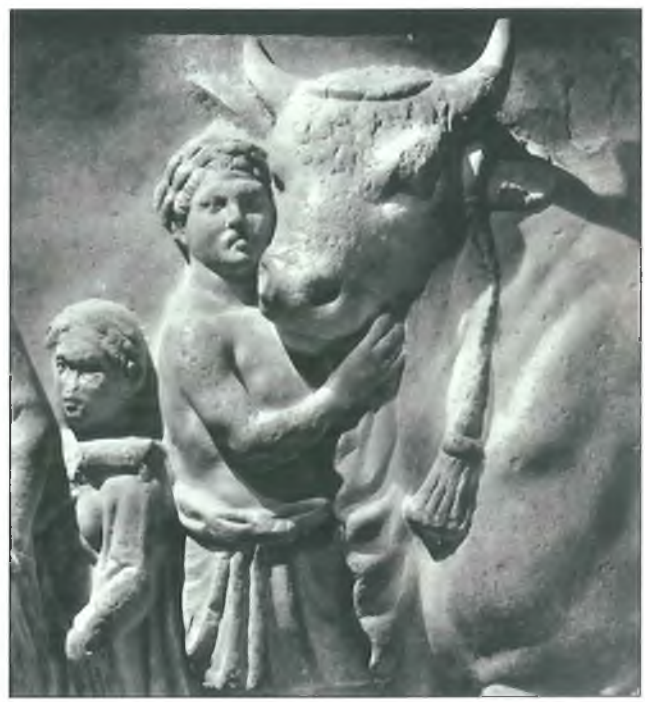

Figura 13. *Altar de Domitius Athenobarbus (finales siglo II - principios siglo I a.C.), Louvre.*

la exaltación de la memoria, el deseo de llevar a la gloria a un personaje concreto a partir de su inscripción en unos ritos propios: de ahí, su estilo, completamente narrativo en su desarrollo horizontal. Bien distinto es el caso del relieve conservado en Munich, pues se inscribe temática y formalmente en otros parámetros: su tema es mitológico –las bodas de Anfítrite y Poseidón– y su estilo se inscribe en la corriente griega presente en el mundo romano: su iconografía es más alegórica que narrativa y formalmente se le relaciona con el conjunto realizado por Skopas con el mismo tema.

El relieve histórico conocería su máximo desarrollo en el periodo imperial. Para facilitar su estudio, dividiremos los relieves según su soporte: los realizados para altares, los que decoraban columnas conmemorativas y los pertenecientes a los arcos de triunfo.

Dentro del primer grupo de relieves históricos destacan dos altares: el *Ara Pacis* y el *Ara Pietatis*. El *Ara Pacis Augustae* (fig. 14) constituye la obra maestra del periodo augústeo. El conjunto, un altar monumental esculpido tanto interior como exteriormente en todas sus paredes, fue acabado en el 9 a.C. El motivo para su creación fue el deseo de conmemorar los distintos triunfos que llevaron a Augusto a instaurar la paz en el Imperio. De tipología tradicionalmente latina, el altar, situado entre cuatro muros y estructurado axialmente por dos puertas de entrada –una al este y otra al oeste–, distribuyó la decoración de sus relieves en función del espacio arquitectónico creado. Así, los relieves pueden dividirse en cuatro grupos en función no sólo de

Figura 14. *Ara Pacis, mármol, (13-9 a.C.), Roma.*

su lugar sino también de su temática: los dos frisos externos, los cuatro relieves que flanqueaban las dos puertas, el zócalo externo y el friso interno. Sobre los lados más largos, el norte y el sur, se desarrollan dos frisos históricos sobre una greca con motivos frutales y florales. Ambos frisos poseen una continuidad temática: la escena representada es la procesión cívica realizada como bienvenida a Augusto a su llegada a Roma en el 13 a.C. tras las largas campañas militares y administrativas de las que salió victorioso (fig. 15); la escena es por tanto una conmemoración histórica de la celebración del pueblo romano ante el advenimiento de la paz para su Imperio. El desfile procesional de dignatarios políticos y religiosos lleva a pensar en el Friso de las Panateneas del Partenón como directo antecedente; pero si bien esta influencia es innegable, también ha de señalarse que el espíritu romano la ha asimilado y reinterpretado según sus necesidades y según su cultura propia. Así, en el Ara Pacis se representa una ceremonia religiosa en la que predomina la solemnidad y el orden y en la que sólo toman parte los mortales; la procesión griega en cambio estaba más caracterizada por el movimiento y la intervención de las deidades en la misma.

Figura 15. *Relieve del Ara Pacis. Fragmento perteneciente al friso norte.*

La presencia del elemento histórico, tal y como ya se observó en los relieves del altar de Domitius Athenobarbus, aparece complementada con el elemento alegórico-mítico: los cuatro relieves de las puertas se consagraron a las alegorías del origen divino de la urbe romana. (fig. 16).

Figura 16. *Relieve del lado oriental del Ara Pacis que representa a Tellus (Italia) con el viento de la tierra y el viento del mar a sus lados.*

Heredero del *Ara Pacis* fue el *Ara Pietatis* erigido por el emperador Claudio en el 43 d.C. en honor a la paz augustea: la forma de los pocos relieves conservados nos evidencia que el conjunto sería un monumento altar cubierto de decoración relivada, tal y como se creó el *Ara Pacis*. Las escenas, asimismo, siguen el repertorio temático de su antecesor: escenas de sacrificio, procesión y de ofrendas. No obstante, en el caso claudio se aprecia un mayor deseo de contextualización histórica de las escenas, representándose en un segundo plano y a modo de escenario una serie de templos que se han identificado con edificios de la época de Augusto (templos de Marte, Cibeles y de Juno Reina). Lo que se pretende con este monumento, pues, es reafirmar la continuidad del presente con el pasado y con los logros de éste que garantizan el bienestar y la felicidad al pueblo romano del futuro.

Otro modo de entender el relieve histórico fue asociándolo a las columnas conmemorativas.

La columna trajana (fig. 17) constituye el ejemplo principal de este tipología arquitectónica, ocupando un lugar excepcional tanto en la historia constructiva como escultórica romana y universal.

La decoración relivada, toda ella en mármol, se encuentra en la basa y a lo largo de todo su fuste. El fuste se halla cubierto por un relieve a modo de película de mármol que en su desarrollo helicoidal realiza veintitrés vueltas alcanzando unos doscientos metros de altura; desde la base hasta la cima, el relieve, que alberga unas 2.500 figuras, va creciendo en anchura, por lo que es desigual en sus proporciones. Los relieves, dedicados a la narración de las guerras dácicas, fueron concebidos como un gran libro histórico pero en imágenes, apto para todos y cada uno de los romanos. El relieve contiene 155 escenas: las 77 primeras comenzando desde la basa, están dedicadas a la primera guerra dacia; entre éstas y las siguientes, una escena funciona de entreacto con la representación alegórica de La Victoria escribiendo las proezas romanas en una tablilla votiva; las últimas 77 escenas relatan la segunda guerra contra Dacia. Las escenas constituyen un conjunto continuo favorecido por la utilización de elementos como árboles, ríos, puentes o personajes como elementos de separación entre unos episodios y otros. El tema predominante son las escenas de batalla en todas sus manifestaciones (asaltos, incendios, luchas, utilización de armas, construcción de fuertes) aunque también existen representaciones de ceremonias religiosas, procesiones, adlocuciones, etc., incluso pasajes anecdóticos y pintorescos (escenas con niños, cura de enfermos), siendo el personaje más frecuente en este libro histórico esculpido como cabría esperar, Trajano. El sistema de representación empleado es la perspectiva caballera por permitir, por su superposición de planos, una narración más condensada y completa, una acumulación de personajes de la historia en un espacio repleto. Esto no quiere decir que no existan referencias paisajísticas o arquitectónicas: su presencia es fundamental aunque no por un deseo de naturalismo sino con una clara intención de contextualización simbólica.

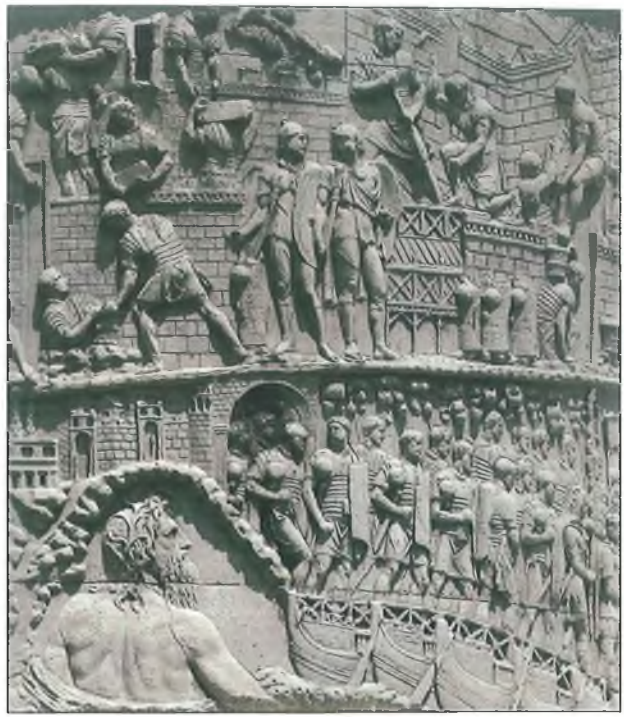

Figura 17. *Relieves de la Columna Trajana, mármol (inaugurada en 113 d.C.), Foro de Trajano, Roma.*

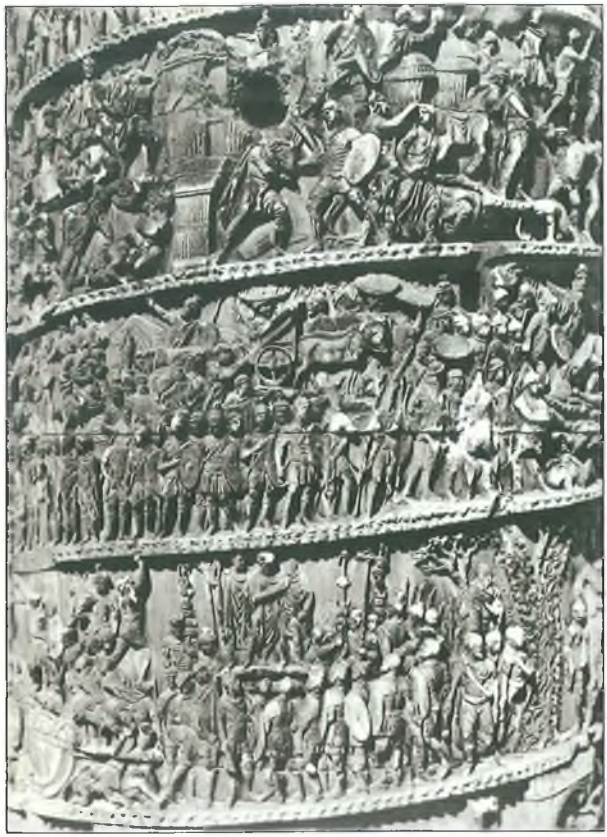

Figura 18. *Relieves de la columna de Marco Aurelio, mármol (180-190 d.C.), Roma, Piazza Colonna.*

La repercusión de los relieves de la columna trajana se aprecia claramente en la que puede considerarse su más fiel seguidora: *la columna de Marco Aurelio* (fig. 18). Si bien hemos avanzado en el tiempo casi un siglo, la columna de Marco Aurelio reproduce con exactitud todas las características de su predecesora: su altura, la disposición enrollada y helicoidal de los relieves a lo largo del fuste y la organización de la temática en dos bloques y un entreacto no son sino claro ejemplo de ello. De hecho, incluso el orden de las escenas y la composición de las mismas repiten al pie de la letra el modelo trajano. Pero a pesar de esta deuda estructural y formal, los relieves de la columna de Marco Aurelio poseen ciertas notas distintivas y únicas. En la narración representada –las guerras germánicas y las guerras sarmáticas– puede observarse una expresividad más dramática en los rostros así como en las anatomías de los personajes, exageración que pudimos ver de forma más sutil en los volúmenes y las sombras con que se representaron las cabelleras de los personajes retratados. Por el alto nivel de brutalidad que las escenas de guerra van adquiriendo según ganan en altura, la columna de Marco Aurelio deja de ser considerada como una imitación de su pasado para convertirse en un producto de su tiempo.

Junto a las columnas conmemorativas, el otro soporte arquitectónico para los relieves históricos fueron los arcos de triunfo. Esta construcción originaria de Roma, en tanto conmemoración de la victoria obtenida por un emperador romano y en tanto puerta que este mismo atravesaba con su séquito a su llegada a la urbe, no podía sino albergar una decoración relivada dedicada por completo a la memoria y a la gloria de los acontecimientos históricos fortalecedores del Imperio.

De nuevo es en el reinado de Trajano donde encontramos uno de sus mejores ejemplos: los relieves del arco de Constantino (112-113 d.C.). Si bien los relieves fueron creados en la época de Trajano para la decoración de la parte frontal de alguno de los edificios del Foro de Trajano, fue a raíz de una orden de Constantino por lo que fueron sacados de su lugar original, divididos en cuatro partes y llevados al arco con su nombre para formar parte de su decoración. Aunque de las cuatro partes, que juntas formaban un friso continuo y que decoraban las caras internas y las laterales de la parte superior del arco, sólo se han conservado cuatro losas que no obstante encajan entre sí. La secuencia se lee de derecha a izquierda, caso particular que quiere poner en alza que lo importante de su contenido no es el relato cronológico sino el mensaje propagandístico que se desprende de sus imágenes: el triunfo romano sobre los bárbaros como Imperio político y cultural. Semejante mensaje ideológico comienza, siguiendo el orden de la secuencia, con la entrada triunfal de Trajano en Roma acompañado de una Virtus y una Victoria que le corona. La forma en que se ha representado semejante muestra del poder romano forma parte de la propaganda del Imperio: mientras los soldados romanos aparecen serenos y dignos y con una fisonomía similar, los dacios se han representado de una forma más grotesca, desfigurados y diversos –individualizados– en sus rasgos físicos. Es el símbolo de la unidad poderosa de Roma frente a la fragmentación y debilidad de sus enemigos (fig. 19).

Figura 19. *Relieves del Arco de Constantino, mármol (h. 112-113), Roma.*

También de la época de Trajano son los relieves del Arco de Benevento así como el arco mismo, erigido para conmemorar la victoria de Trajano en la primera guerra dácica y dedicado a Júpiter. La gran diferencia existente entre estos relieves y los llevados al arco de Cons-

tantino es la selección de las escenas: en vez de aludir a la violencia de la batalla, los episodios representados se inscriben en la serie de medidas pacificadoras que se tomaron para solucionar problemas de carácter interno. Así, encontramos representaciones del acto de piedad a Júpiter, las procesiones religiosas que acompañaban a este ritual o alegorías de la paz y posterior romanización de diferentes provincias como Mesopotamia o el Rhin.

Otro ejemplo clásico de los relieves en arcos de triunfo lo constituye el Arco de Septimio Severo, ya del siglo III de nuestra era. Los relieves muestran la conexión ya señalada entre la temática histórica y el elemento alegórico-religioso. Las escenas dedicadas a la historia fueron destinadas al ático del arco; en ellas, encontramos imágenes típicas de esta temática: entradas triunfales, ceremonias de sacrificio y proclamaciones imperiales. La alegoría fue destinada a las enjutas de los arcos, predominando en ellas la imagen de la Victoria, mientras que la presencia religiosa se ubicó en los relieves que recubrían los cuatro pilares del arco. Si bien el símbolo de la Victoria aludía a la imposición romana en su conquista del mundo, la representación religiosa de la Triada Capitolina –Júpiter, Juno y Minerva– asociada a la de la deidad Leptis ratificaba la protección divina en los triunfos obtenidos y la invocaba para los futuros propósitos imperiales.

Al margen de esta clasificación se encuentran otros tantos ejemplos de relieves históricos de gran importancia.

Pertenecientes a la Roma de los Flavios son los relieves del Palazzo della Cancelleria (93-96 d.C.), realizados para legitimar dinástica y personalmente a Domiciano, último representante de la familia flavia. Muy bien conservados, los relieves pueden dividirse en dos paneles en función de sus escenas. Una de ellas representa la llegada triunfal (*Adventus*) de Vespasiano a Roma tras su victoria del año 70. El otro panel representa otra escena de *adventus* pero esta vez con Domiciano como protagonista y mayores resonancias militares: el heredero del trono, victorioso en su batalla contra los germanos (83 d.C.), desfila junto con su ejército, ataviado aún con la vestimenta militar y acompañado de los dioses de la guerra, Marte y Minerva. Ambos paneles, entendidos como un conjunto, pretenden resaltar la gloria romana en la conquista militar y la transmisión dinástica de los valores y virtudes que hacen posible semejantes victorias.

3.2. *La memoria y la gloria de los difuntos: el relieve funerario*

Si bien en el mundo romano, la existencia de bustos y retratos funerarios fue casi tan numerosa como la de las representaciones de los retratados aún en vida, es en el caso del relieve funerario donde se alcanzó una mayor genialidad. A pesar de que en Roma no existió un arte funerario de las dimensiones

del mundo griego y oriental, cuestión que se explica por el sólo hecho de que los romanos no enterraban a sus muertos sino que los incineraban, el género del relieve funerario obtuvo un importante desarrollo. Los modelos fueron sacados principalmente de Etruria, de sus relieves arcaicos en piedra, sus estelas funerarias y de la decoración de sus sarcófagos, arcas y urnas, ya fueran en piedra o en bronce. Y si Roma los asimiló y reinterpretó para adaptarlos a su propia cultura fue por la intención de exaltación de la memoria y de la gloria de sus desaparecidos, intención que de nuevo encuentra su explicación en el deseo típicamente romano de trascendencia en la historia, ya fuera a nivel familiar e íntimo, ya fuera a nivel de la civilización romana y de su imperio.

3.3. *Desarrollo de una nueva tipología: los sarcófagos relivados*

A pesar de sus creencias y de su predilección por la incineración de sus muertos, fue Roma quien desarrolló e impulsó definitivamente la tipología del sarcófago decorado con relieves. La responsable de la introducción de este formato fue la familia vinculada al ancestro Cornelia, la *gens Cornelia*, la única en inhumar a sus miembros. Es a los Escipión, pertenecientes a esta familia, a quien debemos uno de los ejemplos más antiguos de sarcófago: el *sarcófago de Scipion Barbatus* (fig. 20). Su forma de altar es la consecuencia de las *parentationes* o celebraciones rituales realizadas por la familia. Las influencias del arte helénico se hacen patentes tanto en la decoración –en el friso dórico con rosetas (una evocación a las ofrendas florales a los muertos propias de la

Figura 20. *Sarcófago de Scipion Barbatus (siglo III a.C.), Roma, Museo del Vaticano. Procedente de la tumba de los Escipiones, Via Appia.*

Antigüedad) y en las volutas jónicas superiores– así como en as dos grandes fachadas que albergaban el sarcófago. Pero a pesar de las deudas con el mundo griego, algunos rasgos muestran un estilo que pretende ser propiamente romano; así ocurre con la austeridad de la decoración de la tapa, bien alejada de la riqueza ornamental con que se concebían las tapas de las tumbas griegas o las urnas etruscas. El estilo sarcófago romano está aún en sus inicios y pronto comenzará a desarrollar unas características propias.

No será hasta el siglo I a.C. cuando la inhumación de los muertos desplace a la costumbre de la incineración en el mundo romano, es decir, cuando el sarcófago se erija como forma de enterramiento con la consecuente progresiva desaparición de las urnas cinerarias predominantes hasta entonces. Fue en ese momento cuando Roma crea su propia tipología de sarcófago, en principio deudora de la tradición etrusca pero pronto original en sus formas, materiales y temas. La forma más frecuente será la de una caja con forma rectangular coronada con una tapa que, aunque generalmente solía ser plana, en no pocas ocasiones acogía motivos ornamentales y formas arquitectónicas variadas, dependiendo estas variantes de las distintas escuelas de donde procedieran las piezas. El material habitual solía ser un mármol trabajado minuciosamente con el trépano, gracias al cual se lograron obras de gran plasticidad y contraste volumétrico. Las escenas representadas siempre tuvieron como fondo la presencia de la idea de la muerte; así, proliferaron los temas procedentes de la mitología griega que permitían connotaciones funerarias y de trascendencia al más allá: episodios dionisiacos o el relativo al viaje del alma a través del océano en su búsqueda de las Islas de los Bienaventurados serán habituales en los sarcófagos.

Será con Adriano cuando el sarcófago constituya una realidad definida en el mundo romano, apareciendo durante su reinado algunas de las variantes temáticas fundamentales en su desarrollo ulterior. Un caso completamente ejemplar del relieve continuo característico de lo que se ha denominado la corriente latina es el *sarcófago de Orestes* conservado en el Museo Laterano de Roma (fig. 21) Todas sus caras están decoradas y narran, partiendo de la cara central y siguiendo hacia la derecha, todos los episodios de la leyenda homérica de Orestes, utilizándose la narración mitológica para introducir una enseñanza moral sobre la muerte, en este caso sobre el asesinato. La escena central representa la venganza de Orestes por el asesinato de su padre a manos de Egisto, el amante de su madre Clitemnestra: así, en el relieve se pone imagen a Orestes, matando a Egisto y a Clitemnestra. La acumulación de figuras y la tensión que muestran sus posturas y el movimiento general en el que se encadenan pretende transmitir el dramatismo de la escena. En la representación de la derecha se muestra la consecuencia de la tragedia: el enloquecimiento y el arrepentimiento a los que fue condenado Orestes por haber vulnerado los lazos de la piedad familiar, estando perseguido por las Furias y sus temibles serpientes. La escena siguiente representa el origen de la acción terrible de

Figura 21. *Sarcófago de Orestes, mármol (primera mitad del siglo I d.C.), Roma, Museo Laterano.*

Orestes: el fantasma de su padre muerto, Agamenón, se aparece a su hijo. Para terminar el relato, la última cara del sarcófago ilustra el desenlace de la historia: el apaciguamiento de las Furias y su conversión en Euménides.

Perteneciente también a la época adrianea es el considerado el primer sarcófago con guirnaldas, procedente de la Via Labicana de Roma, y conservado en el Museo del Louvre de Paris. En este tipo de sarcófagos, las guirnaldas, un motivo recurrente en los sarcófagos ulteriores por su alusión a los ceremoniales funerarios, suelen ocupar la mayor parte de la pieza, dejándose una banda en la parte superior para incorporar escenas de muy distinto tipo, por lo general mitológicas. También en este periodo se desarrollarán los temas dionisiacos así como los que incorporan niños a los sarcófagos: ambos temas permitirán introducir la alusión a lo efímero de la vida terrenal y a la temprana muerte de los difuntos, para concluir en la reivindicación de la alegría y satisfacción con que ha de entenderse la vida.

Pero será principalmente en la época antoniana cuando se incorpore de forma definitiva la iconografía y la temática dionisiaca a los sarcófagos, aunque esto no excluyó la introducción de otros muchos temas: la importancia de la educación, escenas de batalla y de caza, nuevos episodios mitológicos y escenas procedentes del repertorio trágico del teatro griego (drama de los Átridas, Medea). En todos los casos, las formas aparecen claramente diferenciadas y perfiladas sobre fondos neutros, continuándose el desarrollo de las escenas horizontalmente y de manera contínua. De cada uno de estos sarcófagos podemos

donar un ejemplo. Un sarcófago conservado en el Palacio de los Conservadores de Roma (fig. 22), representa a Baco en un carro tirado por dos centauros y acompañado por un cortejo dionisiaco danzante. El monumental *sarcófago de Pietralata* (fig. 23) representa, como si de un cuadro se tratase, la batalla a vida o muerte entre romanos y bárbaros: la acumulación de más de cien figuras en una especie de "horror vacui", el fuerte movimiento de todas ellas, la grandeza del espectáculo –adecuado a unas dimensiones mayores que las de los sarcófagos habituales–, todo ello prefigura el sarcófago Ludovisi que más adelante analizaremos. Ejemplo del interés que el tema de la caza tuvo como motivo decorativo de los sarcófagos es la pieza conservada en la Galería Doria de Roma, en la que se recurre al episodio mitológico de la caza del jabalí de Calidón por Meleagro para ilustrar valores como la valentía y la lucha.

Figura 22. *Sarcófago con escena báquica, mármol (170-180 d.C.), Palacio de los Conservadores, Roma.*

Figura 23. *Sarcófago de Pietralata, mármol, (h. 190).*

En cada uno de los casos se quiere exaltar una idea concreta: en el tema dionisiaco, la alegría de vivir; en las escenas bélicas el poder y supremacía, el valor de aquellos que aportaron su ayuda en la construcción del Imperio romano; en las escenas de caza, la valentía que el difunto también podía demostrar en las actividades menores o de ocio.

Pero, junto al gran desarrollo temático e iconográfico que el sarcófago recibiría en este periodo, la etapa antoniana también introdujo novedades tipológicas en las que se aprecia una mayor presencia de la tendencia griega. El sarcófago columnado surgió entonces, como consecuencia de una fuerte actividad de ciertos talleres instalados en Asia Menor pero que llegaron a expandirse por territorio romano. Este tipo de sarcófago destaca por distribuir sus escenas a partir de la estructura arquitectónica con que se concibe el conjunto. Las columnas dividen el sarcófago en nichos que albergan las diferentes representaciones, quedando vulnerado, de este modo, el relieve continuo propio de la tendencia romana en pos de una narración en episodios independientes y aislados espacialmente. La presencia de la arquitectura no sólo modificará el modo de narrar sino que, asimismo, tendrá consecuencias plásticas: una mayor presencia del claroscuro. Es en el sarcófago conservado en la Catedral de Melfi donde mejor se aprecian estas características así como la fuerte impronta helénica en una tapa decorada con una dama yacente.

Durante el periodo severiano y con la entrada en un nuevo siglo, los sarcófagos comenzarán a desarrollar sus relieves a partir de un eje de simetría. Esto supuso la ordenación de las escenas representadas de un modo jerárquico, siendo la central la de mayor importancia y, en consecuencia, la más desarrollada o acompañada de símbolos. Un ejemplo de ello lo otorga el sarcófago de Baltimore en el que todas las figuras se distribuyen en función del gran medallón decorado con la cabeza de Medusa que ocupa la parte central del conjunto. Otras obras maestras del periodo antoniano son el sarcófago de San Lorenzo y el sarcófago Mattei.

Pero la pieza capital del sarcófago relivado romano es *el sarcófago Ludovisi* (fig. 24) Aunque en un principio atribuido al periodo antoniano, este sarcófago fue realizado durante el periodo de anarquía militar que vivió Roma entre el 235 y el 285 d.C. Denominado Ludovisi a causa de su primer poseedor, el Cardenal Ludovisi, este sarcófago se erige como una de las obras maestras no sólo del relieve sarcófagico sino de todo el relieve romano en general. Toda la composición surge a partir de un personaje central no identificado pero seguramente procedente del ámbito militar por las vestimentas que lleva y por la misma naturaleza del tema representado: la batalla entre los romanos y sus eternos enemigos, los bárbaros. Aunque el arremolinamiento de las figuras y de los volúmenes de éstas den la sensación de cierto desorden de formas y luces, todo se estructura jerárquicamente a partir del militar central: en su mismo plano, el superior, se encuentra toda su cuádriga, jinetes con sus caballos, personajes animando el ataque con sus trompetas, militares con sus escu-

Figura 24. *Sarcófago Ludovisi, mármol, Roma, Museo del Capitolio.*

dos, etc. Bajo este nivel superior, el romano, se encuentran los derrotados: bárbaros que intentan acceder a ese plano casi divino del que proceden los ataques, que se arrastran por el suelo o que llevan sus esperanzas a la lucha desesperada contra los oficiales romanos. Frente a la serenidad y seguridad de éstos, contrasta el movimiento exagerado de los cuerpos de los bárbaros, sus rostros demacrados por el esfuerzo, el dolor dramático del repertorio gestual de los dominados. A todo esto se añade la fuerte impresión teatral de la escena lograda por el contraste de volúmenes y huecos y el claroscuro que éstos imponen a un conjunto escenográficamente de tono barroco.

El sarcófago continuará su desarrollo a lo largo de los últimos años del Imperio romano, recibiendo un especial impulso por parte del arte cristiano incipiente. Fue ya desde los tiempos de Severiano cuando el sarcófago cristiano comenzó a elaborar sus rasgos formales y repertorio temático. Como es lógico, la incipiente iconografía cristiana se nutrirá de las formas y temas instaurados en el género por la corriente griega y romana, desarrollándose casi de manera exclusiva en los sarcófagos. Los primeros ejemplos de sarcófagos cristianos, los anteriores a Constantino, mostrarán la adhesión a motivos paganos: personajes imberbes, cráteras, carneros, vides, estrígiles, máscaras teatrales, etc. Con el tiempo, la iconografía fue adaptando la iconografía a sus preceptos. Pero esto es una cuestión –la del nacimiento y desarrollo de la iconografía cristiana en los sarcófagos– cuyo estudio ha de dejarse para otras materias.

Tema 11

LA PINTURA Y EL MOSAICO

Constanza Nieto Yusta

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. La pintura mural. La problemática de los cuatro estilos pompeyanos.
   1.1. Antecedentes de la pintura mural. La influencia griega y etrusca. La importancia de la pintura de historia y de paisaje romana en la gestación de la pintura mural de Roma.
   1.2. Pompeya y los cuatro estilos de pintura mural.
   1.3. Expansión de los estilos pompeyanos: Roma. La *Domus Aurea* y el cuarto estilo de pintura mural.
2. Los retratos del Fayum.
3. El mosaico: técnicas de pavimentación y escuelas musivarias.

A lo largo del presente tema, se expondrán el origen, las características y la evolución de la pintura romana teniendo siempre en cuenta la herencia de la tradiciones griega y etrusca así como los puntos en los Roma consiguió separarse de ambas en su búsqueda de una pintura adecuada a su propia cultura. La influencia de la historia se erigirá como determinante en la pintura romana, principalmente en las cuestiones concernientes al retrato, abordadas en el apartado dedicado a las pinturas del Fayum. Será la pintura mural o decorativa la técnica que abarque la mayor parte de este apartado: los restos conservados en Pompeya, su clasificación en cuatro estilos y la originalidad de los mismos constituirán gran parte del análisis por contener innovaciones fundamentales en la historia de la pintura romana: la abstracción de motivos, la imitación y la imaginación de arquitecturas, la desmaterialización del muro pintado en su apertura a paisajes naturales o urbanos, etc.

El epígrafe dedicado al mosaico cerrará este apartado, buscándose abordar los distintos procesos técnicos de pavimentación para centrarnos en el más habitual, el *opus tessellatum*, así como señalar los distintos temas representados: geométricos, vegetales, animales, emblematas, mitológicos, históricos y

costumbristas. De nuevo, la influencia de la tradición griega se hará patente no sólo en la técnica musivaria sino asimismo en la temática escogida, frecuentemente procedente de la pintura griega, tal y como se analizará en el caso del mosaico "helenístico".

1. La pintura mural. La problemática de los cuatro estilos pompeyanos

1.1. *Antecedentes de la pintura mural. La influencia griega y etrusca. La importancia de la pintura de historia y de paisaje romana en la gestación de la pintura mural de Roma*

Roma llevará hasta su culminación la pintura mural que Etruria desarrolló y enriqueció a lo largo de cinco siglos. Pero a diferencia de ésta, la pintura mural romana nos ha llegado en unas muy distintas condiciones. Si el mundo etrusco desarrolló de forma ininterrumpida la pintura mural a lo largo de cinco siglos –los cinco siglos de su existencia como civilización–, la pintura mural romana fue cultivada únicamente durante dos siglos. Si a esta causa, que explica un menor número de ejemplos llegados hasta nosotros, añadimos los lugares de procedencia de las pinturas romanas, –las provincias del Imperio en su mayor parte–, la posibilidad de un estudio completo y no fragmentado de esta manifestación artística resulta de una mayor complejidad que en el mundo etrusco.

Claro está que un análisis de las manifestaciones tanto griegas como etruscas en lo referente a la pintura mural permite trazar una línea más o menos continua hasta la pintura romana. Tanto en Grecia como en Etruria, las pinturas murales fueron destinadas a las habitaciones de las viviendas particulares, pero también a las de edificios palaciegos y a las aquellos de tipo funerario como pueden serlo las cámaras funerarias: la pintura resultaba un medio muy adecuado no ya de ornamentación de los interiores arquitectónicos sino principalmente de enriquecimiento de sus paredes, a menudo construidas con unos materiales pobres que la pintura permitía disimular. Roma heredará este gusto de decoración mural de sus edificios. Técnicamente, el modo de realizar las pinturas murales continuó siendo el mismo que existió en el mundo helénico y etrusco, a saber, la aplicación de la pintura sobre una capa de cal húmeda previamente extendida por el muro y que de este modo facilitaba la absorción y fijación de los pigmentos: se trata de la conocida técnica del fresco. Roma asimiló esta técnica y la perfeccionará, aplicando un mayor número de capas de

cal para enlucir el muro, tal y como se ha visto en Pompeya, y aplicando en los casos en los que el color lo demandaba –como ocurría con el azul– la pintura sobre el enlucido ya seco. En lo referente a los antecedentes formales, fueron la cerámica griega y las distintas pinturas de las cámaras funerarias etruscas quienes sentaron las bases para el nacimiento de un estilo en la pintura romana: el predominio de la línea, el sombreado de los volúmenes, el gusto por el perfil, los contrastes de unos colores concebidos en planos independientes, la presencia de motivos geométricos como grecas a modo de elementos estructuradores de las escenas, etc., fueron rasgos que el incipiente estilo pictórico romano debió conocer, pero que pronto adaptaría y superaría en función del espíritu y de la estética de su civilización.

Como ya se ha comentado, los restos conservados son escasos: junto a Pompeya, el "yacimiento" principal de pintura mural romana, sólo pueden añadirse algunos ejemplos procedentes del periodo adrianeo, de la Roma oriental y ya más adelante del arte pictórico del primer cristianismo. A pesar de la escasez de restos materiales, limitados casi exclusivamente al enclave sepultado por el Vesubio en el 79 d.C., podemos hacernos una idea de la importancia y el desarrollo que la pintura mural alcanzó en Roma por uno de sus más directos antecesores: la pintura de cuadros históricos y de paisajes.

Se tiene constancia de la actividad que tuvo en Roma un pintor dedicado exclusivamente a la decoración de templos en el siglo IV a.C., el conocido como Fabio Pictor. Posterior a la actividad de este pintor romano, ya en el siglo II a.C., sería la acometida por el pintor Marco Pacuvio. Aunque la información que nos ha llegado de ambos es realmente escasa, sí sabemos que el tema predominante en sus representaciones era el histórico. Teniendo en cuenta que Pacuvio fue conocido por su adscripción a la tradición griega, ya fuera en sus fuentes de inspiración como en el estilo que caracterizó sus obras, mientras que Fabio Pictor era romano de origen y en sus convicciones artísticas, dos son las conclusiones a extraer. Por un lado, que los pintores se hallarían divididos en función de su estilo en distintas escuelas o corrientes, tal y como ocurría con la escultura: la propiamente latina u occidental y la helenizante u oriental. Por otro lado, que si bien existían diferentes corrientes formales, la temática estaría centrada predominantemente en lo que más interesó a la civilización romana: la historia. Los distintos episodios conmemorativos de las victorias y las hazañas de Roma en su expansión política fueron representados para su memoria y gloria. Los formatos elegidos serían en su mayor parte cuadros, por las ventajas técnicas y de transporte que ofrecían, pero también existirían pinturas murales dedicadas a este género. No obstante, también existen ejemplos de pintura funeraria entre la que se encuentran incluso retratos, tal y como ocurre con las pinturas halladas en Italia del Sur, concretamente en Sicilia y Nápoles. A pesar de constituir ejemplos menores, en ellos se aprecia el deseo o la posibilidad de un repertorio temático más allá de la Historia que más adelante podrá comprobarse en los cuatro estilos pompeyanos.

Fue en la Roma Republicana cuando la pintura de historia reciba un desarrollo mayor y cuando aparezca un género nuevo: la pintura de paisaje. Aunque a este periodo pertenece también la aparición del primer estilo pompeyano, por su importancia así como por la necesidad de su estudio junto a los tres estilos restantes, su análisis se pospondrá al apartado siguiente.

La importancia de la pintura histórica y paisajística no reside ni en el formato, ni en su función sino por el estímulo que ambas ejercieron tanto formal como estilísticamente, ya no solo en la pintura mural sino también en el mosaico realizado en Roma. La pintura de historia, materializada en cuadros que podían decorar las salas de un edificio pero que por norma solían llevarse en las entradas triunfales y en los desfiles conmemorativos de las victorias romanas, tenía como función principal la propaganda de los ideales y de las virtudes que se asociaban a la moral del Imperio romano, a sus héroes y a su pueblo; es decir, su realización venía motivada por un deseo de orden práctico: la conmemoración del acontecimiento histórico. Pero esta exaltación de la historia, tal y como hemos visto en el tema dedicado a la escultura, traería consigo consecuencias de un orden más conceptual: representar un acontecimiento histórico era representar un momento exacto, un tiempo concreto, el lugar particular donde aconteció el hecho y, principalmente, a los protagonistas del mismo. Todo ello supuso encaminar la representación artística a la exactitud, al realismo: ¿Cómo representar un acontecimiento concreto sin alusiones al tiempo, al espacio real, a la fisonomía de los hombres que lo llevaron a cabo? Con la irrupción de la historia en las representaciones artísticas, entró en escena la adecuación de las mismas a la realidad, el realismo en los rostros, vestimentas, pero también en la representación espacial: fue así como nacía el retrato –el realismo aplicado a la representación de alguien– y ciertos logros en el sistema de representación espacial o en la búsqueda de perspectiva –el realismo aplicado al espacio o escenario donde tienen lugar los hechos– mediante la introducción de arquitecturas y diferentes referencias espaciales. Semejantes consecuencias pueden apreciarse en la pintura de paisaje o geográfica nacida en estos mismos años: de la creación de cuadros cartográficos en los que se representaban los distintos países conquistados, sus terrenos, sus paisajes, etc., de su interés geográfico inicial nacería el interés por la naturaleza por sí misma y no solo como escenario de acontecimientos históricos y/o políticos. La naturaleza podía constituir un motivo decorativo por sí mismo, por la serenidad y la idealización que permitía su contemplación y representación. Así se apreciará en la pintura mural pompeyana.

Hablar, por tanto de la pintura histórica y paisajística como antecedentes de la pintura mural romana ha de entenderse en este sentido: como un antecedente conceptual, como el origen de una abstracción de los mismos conceptos que se asimilaban. La pintura mural romana fue, en contraposición al sentido prácticamente político-funcional que caracteriza a la pintura de historia y de paisaje, una pintura decorativa. Una pintura que reivindicaba sus propios valo-

res ornamentales y compositivos desde la serenidad de la contemplación privada. Desde los tiempos de la República, la pintura mural había invadido las distintas estancias de las viviendas particulares, de las tumbas y de los edificios de carácter oficial. Los temas representados estuvieron en principio muy condicionados por los introducidos por la cultura griega y la etrusca pero pronto comenzaron a introducir una temática adecuada a los valores y creencias del mundo romano: cultos mistéricos, representaciones circenses y de gladiadores, etc. Lo más interesante sea quizás el desarrollo que recibieron la escenografía y el paisaje en la pintura mural romana, siendo en Pompeya donde este interés obtuvo sus principales manifestaciones. Pasemos a analizar la pintura pompeyana para verlo.

1.2. *Pompeya y los cuatro estilos de pintura mural*

La magnificencia de los frescos conservados en Pompeya, aún a pesar del desastre sufrido por el Vesubio, nos lleva a pensar en una actividad muy intensa en lo que a la pintura mural romana se refiere. La minuciosidad con que están realizados, la riqueza cromática, compositiva y temática así como la originalidad de estos frescos no podrían haberse alcanzado de no haber existido importantes talleres y un número muy elevado de pintores si no especializados en este género sí en las demás manifestaciones pictóricas ya señaladas, la histórica y la paisajística. De hecho, la influencia de estos géneros es innegable pero sin olvidar que nos encontramos ante un tipo de pintura meramente decorativa, lo cual supuso una aplicación bien distinta de los conocimientos y logros que la pintura venía realizando desde los tiempos helénicos. Los frescos de Pompeya muestran desde su primer estilo hasta el último una evolución resultado de una experimentación técnica y formal que no se hubiera producido de no haberse conocido los avances anteriores.

Pompeya, pequeña ciudad de la Campania romana cercana a Herculano, fue próspera por su actividad comercial y por su cultivo de los viñedos a los pies del Vesubio, lo cual pronto la convirtió en objetivo de la expansión imperial, siendo conquistada y convertida en colonia romana durante los primeros años del siglo I a. C. En el 63 d.C. un fuerte seísmo causó una importante destrucción de la ciudad que supuso su reconstrucción. Pero a pesar de este aviso, nada hacía sospechar a los pompeyanos la tragedia del 24 de agosto del 79 d.C.: el sepultamiento de la ciudad bajo una iracunda erupción del Vesubio. No fue hasta el siglo XVIII cuando comenzaron las excavaciones que sacaron a la luz la existencia de Pompeya, siendo los descubrimientos tan cuantiosos que llegaron a prolongarse hasta el siglo XX; incluso actualmente se considera que buena parte de esta ciudad napolitana continúa estando enterrada. No obstante, los hallazgos han mostrado el esplendor y desarrollo de esta urbe: un gran foro, una basílica, varios templos, un teatro, termas, un lupanar y un gran

número de viviendas de muy distinto tipo (Casa del Fauno, Casa del Poeta Trágico, Villa de los Misterios) en las que se han recuperado gran parte de las pinturas murales y mosaicos que hoy se conocen y valoran como la mayor manifestación plástica de la Antigüedad romana.

Los frescos pompeyanos vienen dividiéndose en cuatro estilos desde el estudio que de ellos realizara el alemán August Mau en la segunda mitad del siglo XIX, división que abordaremos enseguida y que responde a un progreso que se manifestó en diferentes repertorios temáticos a lo largo del tiempo.

El primer estilo pompeyano o "estilo de incrustación", cuyos límites cronológicos se sitúan entre mediados del siglo II a.C. y principios del siglo I a.C., se caracteriza por su intento de imitación de algunos de los materiales arquitectónicos más ricos, como el mármol, los jaspes o los pórfidos. Los frescos simulan el modo en que las viviendas o edificios más suntuosos –los vinculados a las clases sociales más elevadas– recubrían sus paredes con placas de mármol. Es este estilo, por tanto, decorativo en un doble sentido: en tanto pintura mural y en tanto simulación de otro tipo de ornamentación, la procedente de los mismos materiales con los que se creaba la arquitectura. Estas habitaciones de paredes de mármol ficticias se verían completadas en su decoración con la incorporación de cuadros y/o tapices y con la realización de mosaicos para el suelo.

Este primer estilo de pintura mural posee sus mejores ejemplos en la Casa Samnita de Herculano, aunque también ha aparecido en la misma Roma –como es el caso de las pinturas halladas bajo el Palacio Flavio del Palatino– y en Pompeya (Casa del Fauno y Casa de Sallustio). En líneas generales, los simulacros pictóricos de las planchas suelen estar delimitados con estuco, organizándose en tres franjas que solían tener como límite inferior un basamento y como superior una cornisa volada, pudiendo ser ésta pintada o estar realizada en estuco. En la Casa pompeyana de Sallustio observamos el modo en que se desarrolló este primer estilo: la pintura se estructura en función de su imitación de las placas marmóreas a modo de grandes sillares que encajadas unas con otras recubrían el muro. Cada una de estas placas reproduce la riqueza cromática de distintos tipos de mármol: así, en un mismo paramento encontramos la imitación de mármoles de color ocre, gris, rosado o verdoso, representándose en cada uno de estos tipos sus rasgos específicos, a saber, mayor o menor cantidad de vetas, densidad e intensidad del color, etc. El conjunto, aunque centrado prácticamente en su totalidad en la representación de los sillares marmóreos, también alberga la simulación de algunos elementos arquitectónicos más complejos como zócalos o pilastras, elementos que pretenden encuadrar, contextualizar, dotar de un mayor realismo al ficticio conjunto. Pero la menor presencia de éstos así como su escaso desarrollo pictórico los relegan a un segundo plano: en el primer estilo pompeyano el interés se centra en la reproducción pictórica de los materiales de revestimiento arquitectónicos. Se trata, pues, de un estilo dedicado al proceso de construcción y, por tanto, subordinado a la arquitectura más que a las posibilidades inherentes a la misma pintura.

Los antecedentes de esta solución decorativa de pintura mural se remontan a los mismos orígenes del mundo antiguo: desde Egipto hasta Grecia (viviendas de Delos y Priene del siglo II a.C.) existió igual deseo de simulación arquitectónica en las pinturas decorativas aplicadas a los edificios.

El primer estilo pompeyano, nacido como alternativa más barata y eficaz que el uso real de mármol para el revestimiento interior de los edificios, desaparecería a comienzos del siglo I a.C. Fue en aquellos años cuando los altos dirigentes comenzaron a decantarse o bien por la decoración marmórea real para sus interiores, o bien por un nuevo estilo pictórico más complejo y atractivo que el anterior. Así nacía el segundo estilo pictórico pompeyano o "estilo arquitectónico o de perspectiva arquitectónica", iniciándose en los años de Sila e imponiéndose definitivamente durante el reinado de Augusto, es decir, a lo largo de todo el siglo I a.C. Este estilo, consiguió desplazar al anterior por un mayor realismo en las arquitecturas fingidas así como por la incorporación de escenas figurativas. Los mejores ejemplos de este segundo estilo se encuentran en Pompeya, en la Casa del Laberinto, la Villa Boscoreale y en la Villa de los Misterios. La Villa de los Misterios (fig. 1) descubierta a principios del siglo XX, fue antes del terremoto del 63 d.C. una vivienda particular; siendo a partir de la reconstrucción posterior al seísmo cuando pasó a ser una explotación agrícola con numerosas estancias, estando algunas de las cuales (es el caso de la Sala de la Iniciación) consagradas a la práctica de un culto órfico, seguramente privado.

Figura 1. *Fresco de la Villa de los Misterios, "estilo arquitectónico" (siglo I a.C.), Pompeya.*

Las arquitecturas representadas han dado un gran salto respecto a aquellas limitadas a sus materiales que constituyeron el primer estilo pompeyano. Aunque se continúa con la recreación de las placas de mármol, zócalos y pilastras, el deseo de recreación de la arquitectura más allá de sus elementos primordiales supuso la incorporación de la perspectiva y, por tanto, la representación de espacios

arquitectónicos más complejos: arcos, columnas, frisos, entablamentos, cornisas, nichos, ventanas y puertas, arcos sobre columnas a través de los que se observan edificios, etc. La introducción de estos elementos permitió que las líneas de fuga inherentes a ellos abrieran la ilusión de profundidad en el muro; la pared se convertía en ventana, en una prolongación del espacio interior real hacia nuevos espacios imaginarios y exteriores, aquellos sugeridos por el paisaje. La amplitud de la gama cromática introducida junto a los distintos planos de profundidad permitió jugar con los contrastes lumínicos, con la transición de los espacios. La arquitectura real de las estancias prolongaba así su estilo propiamente romano en su reproducción pictórica en las paredes, añadiendo a estas construcciones ficticias la posibilidad de su continuación en un mundo exterior representado en sus distintas variantes. Así, el espectador, el habitante de esas estancias, podía asomarse a la naturaleza, pero también al paisaje urbano, a sus calles y edificios. Este *trompe l'oeuil* puede considerarse fundamentalmente romano: su deseo de ilusionismo así como los elementos arquitectónicos representados proceden de una iconografía propia, no encontrándose en la Antigüedad precedente alguno. No sucederá lo mismo, en cambio, con las escenas pintadas en esta escenografía, pues la temática se mostrará completamente heredera de las últimas manifestaciones del mundo helénico. La temática de las escenas representadas en la Villa de los Misterios están consagradas a Dionisos y a su culto, tema que fue frecuentemente representado en

Figura 2. *Frescos del triclinium de la Villa de los Misterios, "estilo arquitectónico" (siglo I a.C.), Pompeya.*

los sarcófagos relivados romanos como introductor de reflexiones acerca de la fugacidad de la vida y cuyo papel en este caso seguramente responda si no a la función de explotación agrícola de la Villa, seguramente al papel que los viñedos jugaron en el desarrollo económico de la ciudad pompeyana. Es a lo largo de tres de los muros de la denominada Sala de la Iniciación (fig. 2) de la Villa de los Misterios donde se desarrollan las distintas escenas dionisiacas. El ciclo consta de representaciones características de la temática e iconografía de los misterios dionisiacos: el ritual en sus distintas etapas (lectura de un texto, ágape o banquete, danzas, flagelaciones...), Silenos tocando instrumentos (fig. 3) o con máscaras, faunos, ménades y mujeres en actitudes danzantes o extáticas y escenas como la boda entre Dionisos y Ariadne. Pero no sólo la temática es deudora de la cultura helénica sino que también lo son su composición y su forma: los personajes aparecen entrelazados en las escenas de un modo clásico; el estudio de sus anatomías y de las vestimentas que los recubren, es asimismo de corte griego, así como lo es el modo de concebir el espacio en el que las figuras se encuentran, un espacio completamente ajeno a cualquier referencia particular. Si bien el paisaje, ya natural o urbano, está presente como prolongación de las arquitecturas fingidas que analizamos antes, en este caso brilla por su ausencia: en el primer caso hablaríamos de un estilo o de un interés propiamente romano, en el segundo de un estilo helenizante.

Figura 3. *Sileno tocando la lira, detalle de los frescos del triclinium de la Villa de los Misterios, "estilo arquitectónico" (siglo I a.C.), Pompeya.*

El tercer estilo pompeyano o "estilo mixto" o "estilo ornamental" tuvo una vida más efímera que el segundo: su nacimiento y desarrollo se sitúan en la primera mitad del siglo I d.C. llegando, aproximadamente, hasta los años anteriores al terremoto del año 63. Coincide, por tanto, con los años de reinado de

Augusto. Según el punto de vista del historiador, este tercer estilo puede considerarse una síntesis de sus predecesores –de ahí su denominación de "estilo mixto"– y el responsable del cambio que daría pie al cuarto y último estilo pompeyano.

El tercer estilo continúa con la representación de arquitecturas pero el modo de su realización evidencia una mayor abstracción. Los elementos arquitectónicos siguen introduciendo perspectiva y profundidad pero de un modo más simple e independiente de la realidad, resultando unas arquitecturas más planas y desmaterializadas que en su pérdida de peso y volumen abandonan el terreno del realismo arquitectónico para adentrarse en el de la imaginación. La funcionalidad que caracterizaba al segundo estilo –es decir, la subordina-

Figura 4. *Frescos pompeyanos conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, tercer estilo o "estilo mixto" (primera mitad del siglo I d.C.).*

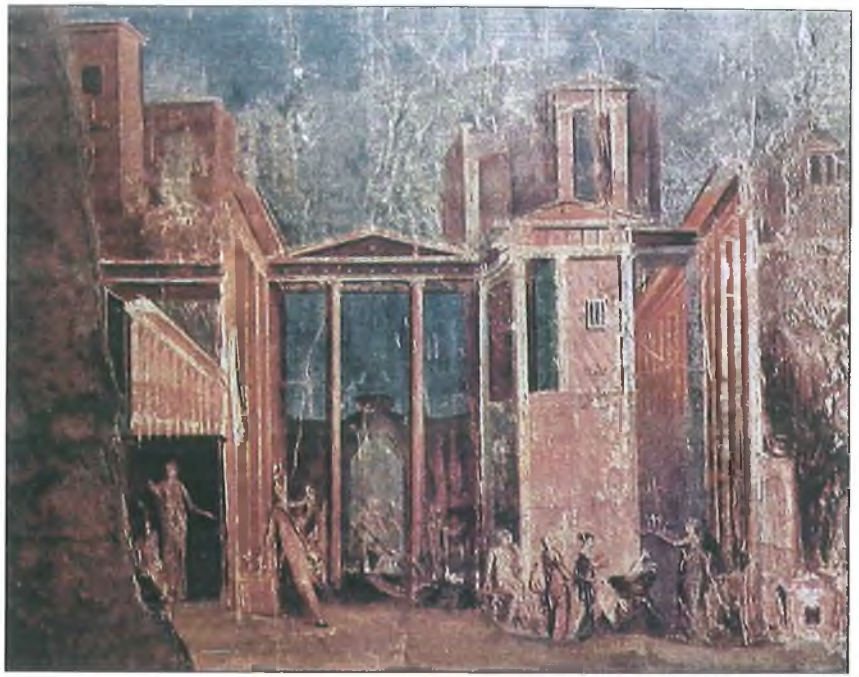

Figura 5. *Frescos pompeyanos conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, tercer estilo o "estilo mixto" (primera mitad del siglo I d.C.).*

ción de las líneas de fuga y de la profundidad a la veracidad y exactitud del espacio representado– deja paso a una mayor recreación sobre los elementos propios del dibujo: la línea se reivindica como un valor en sí mismo y no como un elemento sumiso al ilusionismo arquitectónico. Junto a esto, el tercer estilo, recordemos que también llamado "ornamental", desarrollará al máximo los elementos decorativos, potenciando así el componente imaginativo ya resaltado: motivos vegetales, animales, candelabros y pequeñas referencias mitológicas llevarán la carga de irrealidad hasta un extremo tal que fue considerado exagerado, tal y como Vitruvio criticó en su *De Architectura*. No obstante, con el paso del tiempo este "barroquismo" fue atenuándose, proliferando en su lugar escenas diversas, mitológicas y paisajísticas en su mayor parte.

Ejemplos de este tercer estilo los encontramos en los frescos pompeyanos conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (figs. 4 y 5), en la *Casa del Bicentenario* de Herculano y en la Casa de Livia del Palatino.

El cuarto estilo pompeyano o "estilo ilusionista", nacido en tiempos de Nerón y desarrollado hasta la erupción del Vesubio que terminó con Pompeya (segunda mitad del siglo I d.C.), se considera la consecuencia de la destrucción que sufrió Pompeya tras el terremoto: en la reconstrucción de la ciudad fue

este estilo el que cubrió los nuevos muros, de ahí su superioridad sobre el resto en lo que se refiere a ejemplos conservados. Asimismo, la urgencia de una vuelta a la normalidad de la ciudad implicó una rapidez en las obras de reconstrucción y, en consecuencia, en la realización de los nuevos frescos; de ahí, la agilidad y espontaneidad casi impresionista de la factura con que se realizaron las pinturas. Los motivos arquitectónicos continuaron estando presentes en este cuarto estilo pero más bien al modo del segundo y no del tercero: la arquitectura se vuelve a concebir adscrita al modelo de la realidad, aunque materializándose en toda su complejidad espacial y ornamental y, especialmente, en su posibilidad de apertura hacia el paisaje. La escenografía llega a obtener tal desarrollo que se ha hablado de este cuarto estilo como el "rococó romano": las arquitecturas y los espacios representados aparecen como escenarios teatrales colmados de cortinajes, guirnaldas, máscaras, telas, etc. Así se aprecia en el fresco conservado en el Museo Arqueológico de Nápoles (fig. 6).

Figura 6. *Fresco pompeyano conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, cuarto estilo o "estilo ilusionista" (segunda mitad del siglo I d.C.).*

En Pompeya destaca la Casa de Lucrecio Fronto (fig. 7), siendo la sala del *tablinium* la más representativa del cuarto estilo pompeyano. En ella convive la imitación de paneles marmóreos introducida con el primer estilo con arquitecturas, paisajes y escenas encuadradas al modo de un cuadro: el ilusionismo también se aplica desde la pintura a la simulación de la pintura misma y de su propio formato. Interesante es asimismo el desarrollo dado al paisaje en todos sus detalles, llegando a tal minuciosidad que puede hablarse de "bodegones" o "naturalezas muertas". El efecto ilusionista se alcanza mediante la representación de flores, animales, pájaros, jarrones, candelabros, etc.

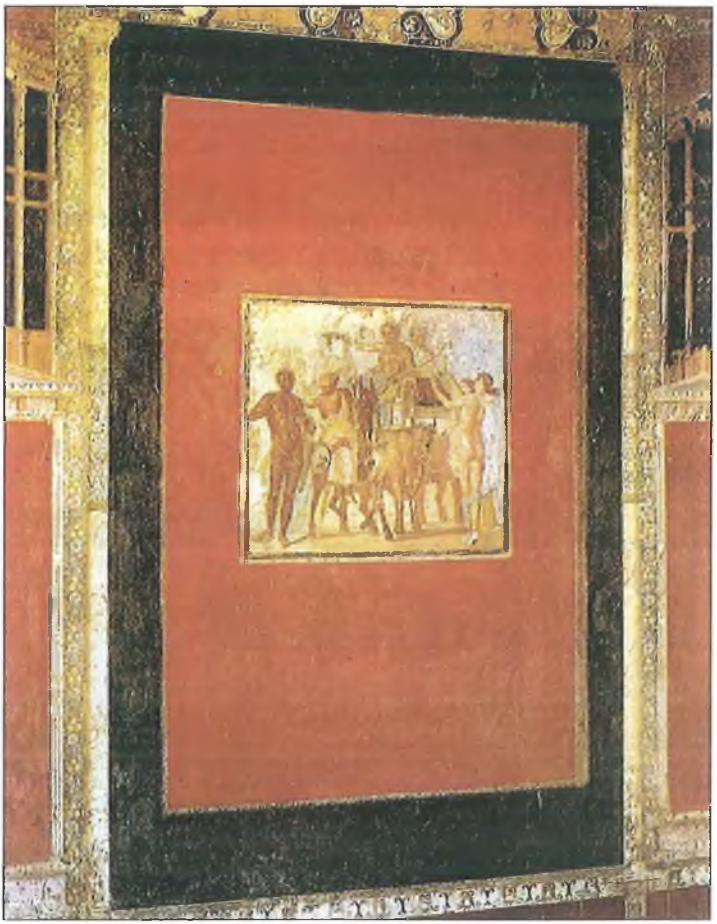

Figura 7. *Fresco de la Casa de Lucrecio Fronto, Pompeya, cuarto estilo o "estilo ilusionista" (segunda mitad del siglo I d.C.).*

Otro ejemplo destacado es la Casa de los Vetii (figs. 8 y 9) en Pompeya por ser el mejor conservado de todos ellos y por poseer en su amplitud todas las posibles variantes del "estilo ilusionista".

Figura 8. *Frescos de la Casa de los Vettii, Pompeya, cuarto estilo o "estilo ilusionista" (segunda mitad del siglo I d.C.).*

Figura 9. *Fresco de Apolo y Pitón, Casa de los Vettii, Pompeya, cuarto estilo o "estilo ilusionista" (segunda mitad del siglo I d.C.).*

1.3. *Expansión de los estilos pompeyanos: Roma. La Domus Aurea y el cuarto estilo de pintura mural*

La *Domus Aurea* constituye uno de los mejores ejemplos del cuarto estilo conservados en Roma y, como veremos, este emplazamiento determinará ciertas diferencias respecto a las características del cuarto estilo señaladas en Pompeya.

En lo que a la decoración pictórica se refiere, fue el pintor Famulus o Fabullus –de cuya existencia tenemos constancia gracias a los testimonios de Plinio– el principal responsable de la realización del conjunto neroniano así como de la coordinación de los numerosos artistas a su cargo para acometer el proyecto, un proyecto que invadiría prácticamente todas las superficies con las pinturas que pasaremos a analizar. A Fabullus se le atribuye la realización de los estucos y de las escenas mitológicas mientras que el resto de las pinturas, por la diversidad formal que muestran, se consideran obra de diferentes manos.

La pintura mural de la *Domus Aurea* se desarrolló no sólo en las salas principales sino asimismo en pasillos y espacios subterráneos, siendo el cuarto estilo pictórico el predominante en todos ellos. A diferencia de los ejemplos de este estilo conservados en Pompeya –marcados por un gusto por los colores vivos (azules, rojos, púrpuras)–, las pinturas murales de la *Domus Aurea* se caracterizan por un predominio del blanco como color de fondo y por las tonalidades claras de los distintos motivos representados. Asimismo, en la *Domus Aurea* no se desarrollarán las escenas mitológicas a una gran escala, como ocurría en Pompeya, sino que su tamaño será menor así como menor será su presencia en el conjunto. La mitología invade las paredes no mediante sus grandes episodios sino a través de personajes más bien secundarios: sacerdotes, ménades, nereidas, sátiros, silenos, gorgonas, monstruos marinos...; de ahí su menor tamaño. No obstante, otras lecturas explican esta minimizada presencia mitológica en la residencia neroniana por distintas causas, no exentas de interés: por un lado, la compartimentación de las escenas debida a las grandes superficies que había que cubrir de pinturas; por otro, la subordinación del universo mítico al que sería su centro gravitacional, Nerón.

En los dos sectores conservados se aprecia una distinta aplicación del cuarto estilo pictórico, diferenciación que aún no ha encontrado una explicación definitiva (cronología diferente, diversidad de autores...). El lado este fue reservado al emperador y su familia; de ahí la mayor suntuosidad y desarrollo de sus pinturas. Es en este sector donde el dorado, aplicado con pan de oro y reforzado en su luminosidad por el empleo de colores vivos (rojos, verdes, azules y amarillos), aparece de forma más frecuente en paredes y techos, justificando el nombre con que se conoce la residencia neroniana. Asimismo, en este lado este, el empleo del estuco es habitual, lográndose mediante su posibilidad de introducción del relieve una perspectiva más compleja que en el

otro sector. Todas las salas de este lado occidental, distribuidas alrededor de la sala octogonal principal, muestran en su concepción una clara adscripción a la escenografía característica del cuarto estilo pictórico. El lado oeste, en cambio, contrasta con la fastuosidad y complejidad del anterior en una mayor sobriedad: los fondos, en su mayoría blancos, albergan distintos motivos (vegetales, animales...), por lo general simples y no agrupados, que se representan a modo de miniatura; estos elementos ornamentales, aislados entre ellos y dispuestos siguiendo una organización simétrica, no se contextualizan escenográficamente sino que dan la sensación de ser elementos "flotantes" en espacios vacíos, blancos.

Al lado este pertenece el conocido como el "Techo de Oro". En él la pintura se estructura mediante la división compartimentada del espacio en figuras geométricas que se despliegan a partir de una escena mitológica principal ubicada en el centro y encerrada bajo una forma de medallón. El resto de los compartimentos albergan distintas escenas de menor categoría a modo de emanación de la central: la lectura cosmológica ya señalada puede apreciarse en este techo, un centro simbólico (Nerón) del que emana el resto del universo. El juego de colores, azules, rojos, amarillos y verdes otorgan al conjunto la suntuosidad necesaria para realzar esta simbología.

Figura 10. *Corredor de las Grandes Figuras, Roma, Domus Aurea. Realizado por Fabullus en el cuarto estilo de pintura mural (segunda mitad del siglo I d. C.).*

En las paredes pintadas de otras salas se aprecia el ilusionismo arquitectónico propio del cuarto estilo. Las arquitecturas invaden el muro para desmaterializarlo con sus combinaciones irreales, con sus columnas ingrávidas y alargadas y con su puesta en escena teatral de tintes oníri-

cos. En el denominado Corredor de las Grandes Figuras (fig. 10), las arquitecturas representadas, dotadas con la luminosidad fastuosa que permiten las tonalidades doradas, amplían ficticiamente el espacio del pasillo y albergan personajes de un considerable tamaño a modo de guardianes.

Bien distinto es el estilo de las pinturas de las salas del lado oeste. En la conocida como Sala de los Paisajes (fig. 11) A pesar de la presencia del ilusionismo arquitectónico, éste aparece con un menor protagonismo, limitándose a ser el marco de los distintos motivos representados. Éstos se distribuyen sobre unos fondos blancos compartimentados y, por tanto, independientes los unos de los otros gracias a la función delimitadora que ejercen las falsas arquitecturas, siendo, quizás, el único contacto entre unos espacios y otros las guirnaldas representadas entre ellos. Las escenas destacan por su sencillez y su falta de contexto; así, observamos cráteras colgantes, faisanes que pasean sobre las grecas, figuras mitológicas, motivos vegetales e incluso falsos cuadros que albergan pequeños paisajes. La mayor complejidad se alcanza, por tanto, en las escenas enmarcadas y que juegan a ser pinturas realizadas en un soporte real: el ilusionismo de la pintura mural se desarrolla de una forma mayor en la simulación de uno de sus formatos, empleándose una gama cromática mayor y un empleo de la perspectiva más desarrollado.

Figura 11. *Sala de los Paisajes, Roma, Domus Aurea. Pintura mural del cuarto estilo realizada por Fabullus (segunda mitad del siglo I d.C.).*

2. Los retratos del Fayum

La pintura mural romana ha obtenido nuestra atención hasta este momento por el gran desarrollo que obtuvo a lo largo de toda la historia de la civilización romana. Fuese histórica, paisajística o decorativa, la pintura mural experimentó una evolución de gran importancia a lo largo de los años en los que iba poblando los edificios de Roma. A este respecto, los cuatro estilos encontrados en Pompeya se mostraron como la culminación de esta técnica, y la *Domus Aurea* de Nerón su máximo exponente en la misma capital del Imperio. Pero no toda la pintura romana fue de tipo mural ni únicamente decorativa. Las representaciones de menor tamaño y lo que puede considerarse pintura de caballete, es decir, los cuadros, fueron a su vez cultivados y alcanzaron en sus distintas variantes logros análogos a los señalados en la pintura decorativa mural romana.

La pintura de caballete fue una técnica de éxito debido a su menor coste, su más rápida realización y la facilidad con que podía ser transportada. Realizados con las más diversas técnicas y sobre muy distintos soportes, los cuadros romanos poblaron tanto los interiores como los exteriores de las viviendas con escenas de muy diverso tipo: episodios de la vida cotidiana, bodegones, escenas profesionales o temas procedentes del teatro. Las clases sociales, generalmente de tipo medio, que encargaban estos cuadros buscaban con ellos inmortalizar en imágenes los valores y las costumbres de su modo de vida. Como consecuencia de esta misma intención pronto nacería un género que en la escultura obtendría no poco desarrollo: el retrato.

A pesar de conservar retratos pintados en Pompeya –aunque en este caso se trate de frescos– es la producción realizada en los talleres egipcios del Fayum la más considerable de toda la historia de la pintura romana llamada de caballete, ya no sólo por el número de obras conservadas sino también por la calidad de las mismas.

La historia de los retratos del Fayum abarca la misma historia de Roma. Situada al sur del delta del Nilo, El Fayum se reveló como una zona de gran actividad pictórica cuando en el siglo XIX fueron descubiertos en su territorio alrededor de cuatro centenares de retratos pintados en relación con la necrópolis local. Hoy en día, la cantidad de retratos atribuidos a esta comunidad asciende a más de seiscientos ejemplares, conservados tanto en colecciones particulares como en Museos.

La vinculación del Fayum con Roma se remonta al siglo II de nuestra era: su ubicación geográfica así como su prosperidad económica, debida principalmente a la actividad comercial, atrajo pronto la atención del Imperio. La actividad artística de este enclave no fue menos intensa, estando esta producción artística ligada a sus creencias religiosas: las representaciones pictóricas locales tradicionales se realizaban con ocasión de la momificación de sus

muertos. A la altura de la cabeza de la momia, se colocaba la tabla con el retrato pintado del difunto, sujetándose con tiras de lienzo. Varias eran las técnicas empleadas, desde pintura al temple, pintura a la encáustica o de cera fundida hasta técnicas mixtas; varios también eran los modos de la aplicación de los colores, pudiéndose emplear desde el pincel hasta la espátula.

Con la llegada de los romanos al Fayum en el siglo II d.C. la producción pictórica no hizo sino intensificarse, llegando su desarrollo hasta el siglo IV d.C., fecha en la que repentinamente desaparece el cultivo de este tipo de retrato pintado. Fue entre finales del siglo III y comienzos del siglo IV d.C. cuando el cristianismo, anteriormente condenado a manifestarse artísticamente de forma clandestina en las catacumbas, se había erigido como religión predominante sobre el resto de las creencias existentes, y cuando sus creaciones artísticas fueron desplazando a las anteriores de tipo civil o pagano.

A pesar de esta desaparición repentina y de su desarrollo a lo largo de dos siglos, el cultivo que hizo del retrato esta comunidad romana alcanzó su máximo esplendor. Los retratos del Fayum han de entenderse vinculados a la tradición religiosa que los originó, y más en concreto a su función funeraria. El sistema religioso egipcio, basado en la creencia en el más allá, invadía todas sus manifestaciones artísticas, siendo especialmente acentuado en las obras de carácter funerario. En el viaje al mundo sobrenatural, el difunto estaba acompañado de todo aquello que marcó su vida terrenal: objetos de la vida cotidiana, joyas, animales de compañía... ¿Cómo no iba a partir con un recuerdo de su propio rostro, el rostro con el que fue conocido en vida y con el que sería recordado en ésta tras su muerte? Fue este deseo de conmemorar al difunto lo que motivó la realización de los retratos del Fayum y lo que explica la idealización con que todos ellos fueron concebidos: todos los retratados, hombres y mujeres, son representados en su juventud, en la plenitud de su vida. Pero esta idealización no impide el realismo: la vuelta a la juventud convive con una representación de los rasgos fisonómicos propios de cada uno de los personajes retratados, con sus expresiones características.

Uno de los ejemplos conservados más antiguos data de la época de Augusto, es decir, de entre finales del siglo I a.C. y principios del primer siglo de nuestra era: el retrato conservado en el Museo de Bellas Artes de Moscú. A pesar de no ser una de las obras de mayor calidad producidas por el taller egipcio y de inscribirse en una concepción formal más propia de los tiempos de la República que del Imperio, en ella pueden verse ya algunos de los rasgos constitutivos de este tipo de retrato: cuerpo de frente, cabeza girada, una intensa mirada frontal con unos ojos intencionadamente ovalados y la fuerte individualización física del personaje. Este estilo se conservará e incluso acentuará sus características a partir del siglo II d.C. Progresivamente, los personajes retratados aparecerán representados con un mayor número de atributos referentes a su posición social e incluso su profesión, viéndose esclarecida su procedencia en algunos casos gracias a inscripciones realizadas en el mismo cua-

dro, con el nombre del retratado o con distintas descripciones en relación con él. La variedad de peinados representados, los distintos tipos de joyas y pendientes llevados por las mujeres, las camisas que asoman al final del retrato... todo ello configura un catálogo de costumbres y modas con el que aproximarnos la vida cotidiana de una comunidad romana en el mundo oriental. El retrato de una niña con sus trenzas (fig. 12), fresco y pleno de inocencia; los rasgos propios de la cultura egipcia –cabello ondulado, largas pestañas, cejas pobladas, nariz no idealizada– del retrato de un hombre conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 13); o la dignidad de la mujer de los pendientes de Harvard (fig. 14), son una muestra de ello. Cada personaje está retratado con sus particularidades físicas, con sus propios atributos y peinados, y, asimismo, con el carácter y expresión que le fueron propias. Aunque en todos ellos se repita la misma forma de los ojos –una forma ovalada dotada intencionalmente de un protagonismo mayor que cualquier otro de los rasgos faciales–, eso no deriva en una generalización o homogeneización de su psicología: cada personaje transmite distintos estados anímicos, ya sea inocencia, seguridad o dignidad como se aprecia en la niña, el hombre y la mujer de los pendientes respectivamente.

Mención especial debe hacerse de la técnica de la encáustica con que la mayor parte de los retratos del Fayum fueron realizados. Por los datos que otorgan tanto Plinio el Viejo como Vitruvio, conocemos que la técnica de la encáus-

Figura 12. *Retrato de una niña procedente del Fayum, Pintura a la encáustica sobre tabla, Berlin, Staatliche Musen.*

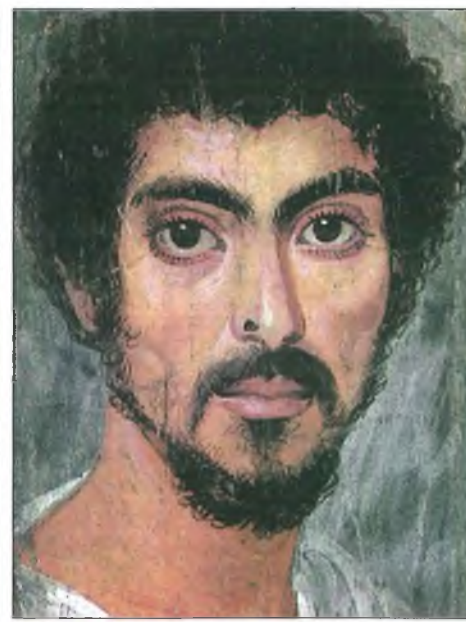

Figura 13. *Retrato de un hombre procedente del Fayum, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*

tica tuvo su origen con el mismo comienzo de la Antigüedad; la resistencia que mostraba la cera como aglutinante de los pigmentos permitía una mejor conservación a largo plazo de las obras realizadas con este proceso. Frente a fenómenos naturales como la humedad o el agua, la pintura a la encáustica aparecía como la mejor solución; de ahí que en no pocas ocasiones se emplease para la decoración de los barcos. La cera, asimismo, era un material frecuente en otros dominios como la escultura: las máscaras funerarias, las *imagines maiorum* romanas, tenían en la cera y en las inmejorables posibilidades de realismo que otorgaba este material tan fácilmente adaptable a la anatomía del difunto su mejor aliado. La cera, por tanto, estuvo ligada casi exclusivamente al arte funerario, ya se diese éste como escultura o como pintura. En el caso de las obras del Fayum, la cera no se empleó como el método de reproducir, de calcar los rasgos del difunto, pero sí como la técnica con la que realizar sus retratos y lograr un acabado resistente de los mismos. Pero, asimismo, la pintura a la encáustica permitía al artista un nuevo estilo, completamente determinado por la materia: la cera mezclada con los pigmentos daba lugar a una pasta densa y cremosa que en muchas ocasiones había de aplicarse con espátula. Esta herramienta, unida a la espesura del material pictórico, condicionó los trazos, unos trazos gruesos que a la par que permanecían visibles en el retrato acabado no impedían la espontaneidad en la factura del mismo. Del deseo de individualización de los personajes y de las posibilidades inherentes a la técnica de la pintura a la encáustica nace la modernidad y frescura de los retratos del Fayum.

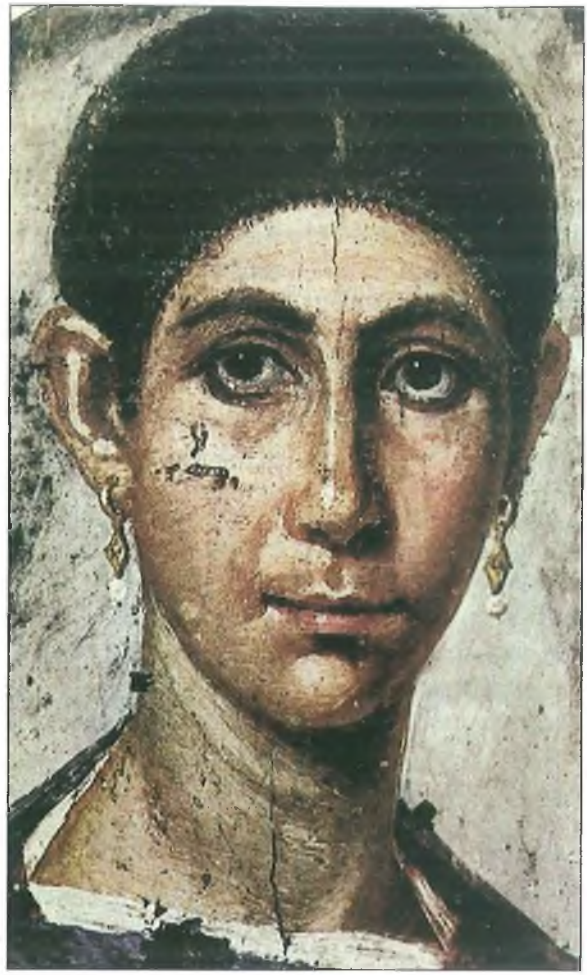

Figura 14. *Retrato de mujer con pendientes procedente del Fayum, Harvard, Museos de la Universidad.*

3. El mosaico: técnicas de pavimentación y escuelas musivarias

Surgido con la misma función que la pintura decorativa, a saber, la decoración de las estancias de diferentes edificios, el mosaico romano se erige como una manifestación plástica que, a pesar de su técnica, ha de estudiarse en la misma línea que el dominio de la pintura. Al margen de su creación por un interés ornamental, el mosaico romano posee otros tantos rasgos que lo aproximan a la pintura: su temática y el modo de composición así como las formas con que se construyen sus escenas.

A pesar de ser una técnica antigua que se remontaba a los tiempos de Mesopotamia y Egipto, el mosaico pasó a ser una técnica del mundo artístico romano a través de la tradición mosaísta griega; fueron los mosaístas griegos quienes introdujeron todos sus secretos y quienes cultivaron este arte de forma predominante hasta el siglo I d. C.: con la llegada de la época imperial, el mosaico pasó a ser obra de artistas romanos, los cuales desde el siglo II d.C. y a lo largo de los siglos que vendrían se encargaron de desarrollarlo fuertemente y de llevarlo hasta su máxima expresión. No obstante, ya en el siglo I a.C. se realizaron ejemplos de una gran calidad, tal y como lo demuestran los mosaicos conservados en Pompeya.

Roma asimiló la técnica del mosaico desarrollada durante el periodo republicano por los talleres griegos, adaptándola a sus propias necesidades e ideologías. Así, mientras el mosaico griego se realizó tanto en paredes como en suelos, Roma mostró una mayor predilección por los mosaicos en los suelos. La técnica era heredera de la griega prácticamente en todo, a excepción de la incorporación ocasional de materiales descubiertos por el mundo romano; así, en algunas ocasiones se empleó el cemento en lugar del mortero habitual (una mezcla de cal, grava y terracota). El mosaico se realizaba a partir de las piezas previamente seleccionadas y extraídas de materiales ricos como los mármoles o vidrio, pero también de azulejos y cerámicas e incluso de piedra y ladrillo. Estas piezas, las teselas, constituían el material con el que realizar las escenas: de ahí la denominación de *opus tessellatum*. Las teselas solían constar de un mismo tamaño, una forma cúbica (de ahí el término *tessellae*, procedente del griego *tessara*, que significaba cuatro) de alrededor de medio centímetro pero que en el momento de su mayor desarrollo llegaron a alcanzar hasta dos centímetros. Estas piezas, de muy distintos colores, se distribuían sobre una superficie que se preparaba previamente: tras un proceso de alisamiento, se aplicaba una capa de cemento líquido o de mortero con la que se pretendía obtener la firmeza y resistencia del soporte para el mosaico. A continuación, sobre la capa húmeda se aplicaban las distintas teselas en función del tema a representar, culminando el proceso con una última aplicación de mortero así como de distintas piezas marmóreas para rellenar los espacios que hubiesen quedado vacíos tras la realización del mosaico. La posterior limpie-

za del conjunto, ya seco, pulía la superficie, eliminaba las impurezas y permitía intensificar los colores de las distintas teselas empleadas.

En la realización de un mosaico intervenían numerosos artistas especializados en las distintas partes del proceso musivario, desde el diseño de los motivos hasta la finalización material de la obra. Así, en lo que respecta a las cuestiones de diseño o pictóricas, dos eran los artistas involucrados: un pintor que realizaba el cartón o diseño inicial del mosaico y otro artista encargado de pasar el diseño del papel a la superficie arquitectónica donde se realizaría. En el proceso de ejecución del mosaico también existía una especialización semejante: una persona se encargaba de cortar las teselas, otra de preparar el mortero o el cemento, otra de incrustar las teselas en la superficie, etc. Este trabajo colectivo requerido por la complejidad de la técnica musivaria es lo que explica que por lo general los mosaicos no hayan aparecido firmados; en los casos conservados con firmas, el nombre seguramente aluda al pintor que diseñó el mosaico o al responsable de colocar las teselas.

Las técnicas de pavimentación del mosaico romano fueron variadas. Cuatro son los tipos principales, aunque en ocasiones puedan combinarse entre ellos: *opus signinum*, *opus sectile*, *opus tessellatum* y *opus vermiculatum*.

El *opus signinum* nació en la ciudad del Lazio Signia y estuvo determinada por el material característico de la zona: la arcilla. Empleada desde el siglo V a.C. y hasta el siglo I d.C., esta técnica creaba el pavimento a partir de materiales como polvo de ladrillo y de teja sobre el que luego se configuraban motivos sencillos incrustando las teselas. El *opus sectile* puede considerarse más una taracea que un mosaico pues consiste en encajar piezas de mármol realizando motivos geométricos, vegetales e incluso animales. El *opus tessellatum* y el *opus vermiculatum* suelen aparecer asociados; ambos se realizan con el proceso musivario prototípico ya comentado de aplicación de una capa de mortero y la consecuente incorporación de las teselas de colores. El *opus vermiculatum* (del término *vermis*, gusano) no es sino el mismo proceso que el *opus tessellatum* pero con su minuciosidad y complejidad aumentadas: al dotar a las teselas de un menor tamaño, se consiguió una mayor precisión en la aplicación de éstas y, en consecuencia una mayor exactitud en la reproducción de los motivos, sus contornos y sus sombras. Las teselas se agrupaban formando líneas onduladas; quizás de ahí el significado etimológico de esta técnica. El *opus vermiculatum* procedía de la tradición musivaria helenística, irrumpiendo en Italia en el siglo II a.C. y obteniendo un gran desarrollo a partir de la incorporación de motivos de mayor complejidad que los geométricos y/o vegetales, es decir, con el mosaico de emblematas que comentaremos inmediatamente.

Según su temática los mosaicos podían ser de diversos tipos. A pesar de las dificultades que el mosaico poseía para la representación espacial, los temas procedieron en su inmensa mayoría de la pintura de caballete, de los cuadros; así, el tema más frecuente fue el histórico aunque también se representaron

escenas mitológicas, vegetales, animales o geométricas. Cuatro son las tipologías de mosaico romano en función de su temática tal y como lo muestra la producción desde sus inicios: el mosaico llamado "de alfombra", el mosaico "de *emblemata*", el mosaico "helenístico" y el mosaico "costumbrista". Pasemos a analizar cada uno de ellos y sus ejemplos más representativos, aunque por el interés y la importancia que poseen centraremos nuestra atención en las dos últimas tipologías.

El mosaico "de alfombra" obtuvo un gran desarrollo en la primera mitad del siglo II d.C., concretamente en los años del reinado del emperador Adriano. Esta tipología se caracteriza por el predominio de los motivos geométricos acompañados en no pocas ocasiones de temas vegetales, procediendo todos ellos del repertorio propio de telas y tapices. El mosaico se estructuraba simétricamente a partir de formas romboides, cuadrangulares, circulares, etc., siendo estas formas las que condicionaban la distribución de los distintos colores. Este tipo de mosaico "de alfombra", realizado generalmente en los pavimentos, encontró un gran desarrollo en Itálica (Sevilla), por haber sido lugar de origen Adriano, pero también se encuentra en las Termas de Caracalla de Roma (fig. 15).

El mosaico "de alfombra con *emblemata*" no es sino una variante más rica del mosaico "de alfombra"; y puesto que constituye la culminación de su pre-

Figura 15. *Mosaico "de alfombra", Roma, Termas de Caracalla (siglo II d.C.).*

decesor, su desarrollo fue inmediatamente posterior, a saber, finales del siglo II y principios del siglo III d.C. Este tipo de mosaico incorpora a los temas geométricos y vegetales los denominados emblemata: paneles que, por albergar escenas de mayor importancia que ocuparían la parte central del mosaico, se realizaban con un mayor esmero y detallismo, es decir, con teselas más pequeñas. Así, mientras el grueso del mosaico se realizaba *in situ* y de forma directa, los emblemata se realizaban aparte y, una vez terminados, se transportaban al lugar de emplazamiento del mosaico para su incoporación. Las escenas representadas en estos paneles eran de muy distinto tipo y, aunque su tamaño es más bien reducido si las comparamos con las desarrolladas en los otros dos tipos de mosaico, los motivos incoporados muestran una evolución en la concepción del mosaico: objetos, animales, bustos, figuras humanas, alegorías y episodios mitológicos en relación con la historia de Roma. Varios ejemplos de este tipo de mosaico se encuentran en el Museo Arqueólogico de Córdoba, como el "Mosaico de la Loba" (fig. 16).

Figura 16. *Mosaico de la Loba, Córdoba, Museo Arqueológico. Mosaico "de alfombra con emblemata" (finales siglo II- principios siglo III).*

El mosaico "helenístico" es quizás la tipología de la que más ejemplos se han conservado, seguramente por su desarrollo desde el siglo II hasta el siglo IV de nuestra era inclusive. Tal y como indica su denominación, la temática de estos mosaicos es completamente deudora de Grecia: sus escenas no son sino la recuperación de los cuadros más importantes del mundo heleno en sus distintos periodos. Los pintores griegos de mayor renombre tan admirados en Roma serán recuperados en numerosas ocasiones. Así, del pintor Philóxenos de Etreria, activo en la Grecia del siglo IV a.C. se pasó a mosaico su famoso fresco de la "Batalla de Alejandro con Darío". El mosaico, realizado para el suelo de la Casa del Fauno en Pompeya y actualmente conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (fig. 17) representa a Alejandro Magno,

Figura 17. *Mosaico de la Batalla de Alejandro, Casa del Fauno, Pompeya (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles).*

contemporáneo a Philóxenos, en la batalla de Issos contra el emperador persa Darío III, batalla que otorgó la victoria definitiva sobre el Imperio persa. El empleo de teselas de muy variados colores (amarillos, ocres, rojos, negros, blancos) y de un muy pequeño tamaño (entre 2 y 3 milímetros) permitió un gran detallismo en todo un conjunto dedicado a inmortalizar el momento de la lucha de los dos emperadores así como la psicología de cada uno de ellos en tan decisiva batalla. Así, Alejandro aparece con la valentía de los vencedores en su cabeza descubierta y en su posición de ataque mientras Darío, con el temor en su rostro, se muestra sin energía, ya derrotado. El resto de figuras del mosaico no son sino una consecuencia de esta escena: todos los soldados y caballos representados son una emanación de las dos actitudes de los emperadores en lucha. Así, las tropas persas se caracterizan por su movimiento desordenado y violento mientras las griegas reposan con la tranquilidad de quienes llevan las riendas de la situación. Todos los detalles de esta escena de rememoración del pasado histórico reciente, el pasado heleno, completan la interpretación del mosaico; y pese a que apenas hay una contextualización de la batalla (solamente un tronco de árbol alude al paisaje donde hubo de tener lugar la batalla), la representación de los escudos, las armas caídas al suelo, las lanzas al aire... todo ello consigue materializar el ardor de la lucha.

Aunque este mosaico de la Batalla de Alejandro sea la mejor adaptación musivaria realizada en Roma de una pintura griega, se han conservado otros ejemplos de valor también inspirados en las obras de pintores helenos y cuya temática no es histórica. Así, de los pintores griegos más destacados del siglo V

a.C. se hicieron otros tantos mosaicos de tipo mitológico así como animalísticos. En la Casa del Laberinto de Pompeya, el Mosaico de Teseo y el Minotauro surgió a partir de uno de los frescos de Polignoto (fig. 18); en las termas de Sabratha, fue el pintor de encáusticas Apolodoros de Atenas y sus representaciones de cabezas de dioses el referente para realizar mosaicos como el de la cabeza de Oceanus. Otros pintores como Parrasios de Éfeso también inspiraron grandes series de mosaicos con motivos recurrentes como el de las Tres Gracias, de las que el Museo de Barcelona conserva un buen ejemplo.

Figura 18. *Mosaico de Teseo y el Minotauro, Pompeya, Casa del Laberinto.*

La deuda del mosaico romano con la pintura griega se hizo patente en los temas, en la mayor complejidad compositiva y en la riqueza cromática con que los mosaicos "helenísticos" se diferenciaron de los otros dos tipos de mosaicos señalados anteriormente; pero la técnica musivaria romana, si bien avanzó en todos estos aspectos así como en el tratamiento de las luces y las sombras, no llegó a alcanzar la perfección en la perspectiva y en la representación espacial que caracterizó a las creaciones pictóricas de sus predecesores.

Como último tipo de mosaico romano en función de la temática representada se encuentra el mosaico "costumbrista" o también denominado "de temática varia". Por las escenas que albergó, de menor importancia que las de tipo histórico y/o mitológico, este mosaico obtuvo un mayor desarrollo en las residencias de las clases medias y, principalmente, en las provincias del Imperio: escenas de la vida cotidiana, de caza, luchas de anfiteatros o circenses, paisa-

jes, escenas anecdóticas... Este tipo de mosaico, por tanto, estaba más interesado en la representación de los usos y de las costumbres que en la exaltación de la historia, la mitología y sus símbolos, interés que no afectó a la calidad de los mosaicos pero sí a los criterios compositivos y formales: los mosaicos "costumbristas" dejarán de lado las exigencias de simetría y ordenación anteriores para centrarse en la búsqueda del realismo en las escenas. El estudio del movimiento seguirá presente pero no con intenciones simbólicas –como vimos en el mosaico de la Batalla de Alejandro– sino con un enfoque naturalista: como estudio del dinamismo de los animales en su medio (fig. 19), de los gladiadores en su lucha (fig. 20), de los pescadores realizando su oficio (fig. 21), etc. El espacio también se verá afectado por este deseo naturalista, recibiendo un mayor

Figura 19. *Mosaico de la fauna marina, Pompeya. Conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.*

Figura 20. *Mosaico con lucha de gladiadores, Roma, Galería Borghese.*

Figura 21. *Mosaico de los pescadores, Villa del Nilo de Leptis Magna. Conservado en Trípoli, Museo del Castillo.*

Figura 22. *Mosaico de las escenas del Nilo, Museo de Palestrina.*

desarrollo el paisaje en tanto lugar de las costumbres naturales y lugar de vida del hombre. (figs. 22 y 23) Aunque ambos, movimiento y espacio, sigan condicionados por la técnica musivaria y, por tanto, limitados en su perfeccionamiento formal, en este tipo de mosaico experimentarán soluciones innovadoras en lo que se refiere a la originalidad de su composición, ya alejada de los imperativos de la simetría y el simbolismo.

Los ejemplos conservados de este tipo de mosaico son muy numerosos, casi tantos como provincias. De nuevo es Pompeya uno de los enclaves más destacados en lo que se refiere no sólo a la cantidad sino asimismo a la calidad de los mosaicos de este tipo: en sus escenas pueden encontrarse tanto el naturalismo más generoso en sus detalles como la crudeza y caricaturización propias de la realidad más directa, todo ello con una factura muy cuidada. Cabe destacar el mosaico con la escena callejera de músicos ambulantes (fig. 24), uno de los pocos mosaicos firmados que se han conservado.

Figura 23. *Mosaico con escenas de la vida cotidiana, Leptis Magna. Conservado en el Museo del Castillo de Trípoli.*

Figura 24. *Mosaico con escena de músicos ambulantes, firmado por Diouskourides de Samos, Pompeya, Villa de Cicerón. Conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.*

Tema 12

EL ARTE ROMANO EN LAS PROVINCIAS. EL OCASO

Constanza Nieto Yusta

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. La difusión de modelos artísticos por el Imperio.
2. Hispania romana.
3. Ocaso, contaminación y renacimiento del Arte Romano.

1. La difusión de modelos artísticos por el Imperio

El comienzo de la expansión romana se remonta al año 396 a.C., año de la conquista de Veii, una ciudad etrusca a escasos kilómetros de Roma. A mediados del siglo IV a.C. Roma continuaría su expansión hacia el norte y el sur con la incorporación de los galos, samnitas y oscos entre otros a sus dominios, culminándose esta oleada de conquistas con la derrota de Capua en el 334 a.C. y el consecuente control de toda Campania. A lo largo del siglo III a.C., Roma extendió su dominio por toda la zona central de Italia: a las conquistas de Sicilia (241 a.C.), Cerdeña (238 a.C.), Galia (222 a.C.) y Sagunto (219 a.C.), se uniría la de Cartago en el 201 a.C. Esta última derrota supuso la eliminación del principal enemigo de Roma en sus intereses mediterráneos; controlado el Mediterráneo, comenzarán a desplegarse nuevas iniciativas de expansión hacia el resto de Europa, África y Asia. Fue así como, a lo largo del siglo II a.C. y hasta el reinado de Augusto, se inició la romanización de Occidente: Macedonia, Grecia, Cartago y las Galias pasan a ser provincias romanas; la expansión de César alcanzará el Rhin y Bretaña; y Egipto pasa a incorporarse a las conquistas romanas en el 31 a.C. Pero al mismo tiempo que se romanizaba Occidente, se helenizaría Roma. La importación de obras de arte griegas y el establecimiento de artistas extranjeros de tradición helena en Roma conllevaron tanto la asimilación de la cultura griega y helenística de los pueblos conquistados como su reinterpretación y aplicación en obras de arte de carácter propio.

Con la proclamación de Octavio como *Imperator Augustus* en el 27 a.C., la idea de Roma como Imperio pasó a ser una realidad: durante su Principado Hispania fue definitivamente conquistada (19 a.C.); dominado el Mediterráneo desde la conquista de Cartago, se produjo la expansión en varios frentes, el Atlántico, Marruecos y en los territorios europeos comprendidos entre los Alpes y el Danubio; África, Libia y Egipto fueron, asimismo, incorporadas.

Roma se había erigido como la principal potencia política, económica, administrativa y cultural; todo el universo estaría sometido a la grandeza del Imperio Romano. Los sucesores de Augusto se encargarían de ello: con Claudio, Mauritania y Bretaña se anexionan definitivamente; con Trajano, Dacia (la actual Rumanía), las provincias del Eúfrates y la provincia de Arabia Pétrea en Palestina pasaron a completar los dominios romanos. El reinado de los Severos trajo consigo unas victorias –Babilonia, Seleukeia, Ctesiphon y Mesopotamia– que pusieron punto y final a la larga etapa de conquistas y de hegemonía romana. Los siglos siguientes, marcados por periodos de anarquías militares y guerras, fueron despojando a Roma de su poder, supusieron la división del Imperio y, finalmente el ocaso de la civilización romana.

Semejante romanización del mundo debía contar con unos principios unificadores de las diferencias impuestas por la gran diversidad de territorios anexionados al Imperio. Así, no sólo la cohesión de las distintas provincias en base a un mismo modelo administrativo, militar y religioso reforzó la unidad necesaria para mantener el Imperio: la lengua oficial, el latín, y la difusión de una misma cultura –la grecorromana– ejercieron, asimismo, un papel relevante en esta labor de homogeneización y, en consecuencia, de estabilidad social. Los emperadores, a un nivel más amplio, y los distintos gobernadores de las provincias, a un nivel más particular, dotaron a las distintas ciudades conquistadas de aportaciones para su mejora y embellecimiento: restauraciones de muros, levantamiento y/o decoración de edificios públicos, construcción de acueductos, etc. La financiación para semejante desarrollo tanto arquitectónico como urbanístico se obtuvo de las cuantiosas donaciones que la aristocracia aportó para el crecimiento de las provincias, crecimiento que en casos como el del Oriente helénico se materializaría en construcciones de mayores dimensiones y complejidad que las realizadas en el resto de las provincias e incluso en la misma Roma.

Aunque tradicionalmente se interpretó el arte de las provincias como una simple emulación tanto de los valores estéticos como de las técnicas creadas y materializadas en Roma, actualmente se reconoce que en las provincias no sólo se dio un proceso autoritario de romanización: su arte mostrará a lo largo de los siglos un diálogo cada vez mayor entre la tradición latina y las tradiciones orientales. El Templo de Júpiter erigido en Baalbek bajo los Antoninos, como veremos, constituye el mejor ejemplo de la importancia que fue concedida a la arquitectura de las provincias; su arquitecto, el griego de origen sirio Apollodoros de Damasco, considerado uno de los más destacados en la historia de la arquitec-

tura romana, evidencia el destacado papel desempeñado por los artistas extranjeros así como la aceptación e integración que Roma hizo de ellos y de sus tradiciones. En algunos casos, algunas obras provinciales se convirtieron en paradigmas del arte romano, como es el caso del Acueducto de Segovia.

Paralelamente a la incorporación de las distintas provincias al Imperio, cada uno de los emperadores promovería construcciones de muy diferente naturaleza en función de los ideales, simbología e intenciones características de su reinado.

Los territorios que venían siendo conquistados desde la República constituyeron la idea de Imperio bajo Augusto. Consciente de haber comenzado un nuevo periodo en el que Roma se erigía como el centro del mundo, el emperador crearía un repertorio iconográfico a la altura de las ambiciones del Imperio que dejaría su impronta en los siglos ulteriores y sería imitado por sus sucesores en el poder. Las construcciones realizadas en las provincias bajo el reinado augústeo exportaron la monumentalidad con que éste se materializó arquitectónicamente en Roma. En lo que respecta a la ingeniería, es en Provenza donde encontramos las obras más significativas: los arcos de triunfo conservados en Orange y Saint-Rémy, muestran ciertas características –triple vano, profusa ornamentación– que más adelante serán predominantes en este tipo de construcciones; el Pont du Gard en Nîmes, con sus grandiosas proporciones y sus arcos de casi 25 metros de luz, se erige como una de las manifestaciones más excelentes de la maestría constructiva romana. Ya con Agrippa, en Nîmes también se construyó uno de los templos provinciales mejor conservados, la Maison Carré: en él, junto a la pervivencia de la estructura templaria típica señalada por Vitruvio, ciertos elementos como el muro muestran el intento de Roma por fraguarse un estilo propio alejado de las pautas griegas.

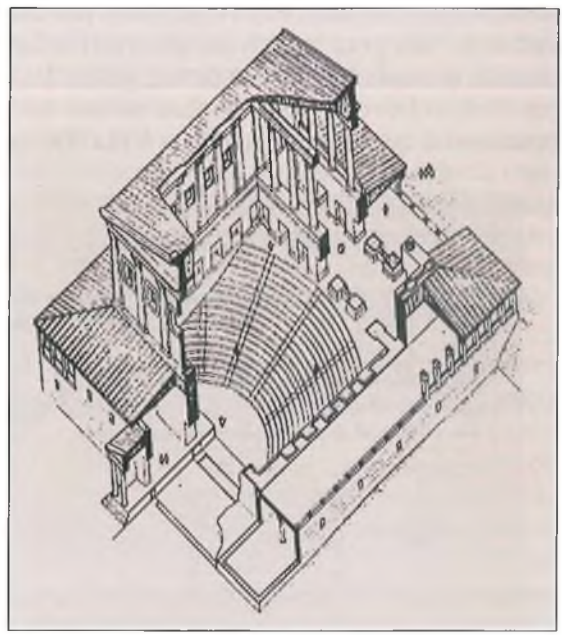

Figura 1. *Alzado del Odeion de Agrippa, Atenas.*

Con este mismo deseo de reivindicación romana frente al estilo helénico se levantó en Atenas una de las construcciones provinciales más destacadas durante el reinado de Augusto. Construido junto a un mercado local, el denominado "Mercado romano" fue un complejo arquitectónico

formado por un patio rodeado de columnas; en él destaca principalmente, tal y como se aprecia en una de las puertas conservadas, la pureza del orden dórico utilizado. También en Atenas, aunque ya con Agrippa, se construyó uno de los edificios más innovadores de los inicios del Imperio: el Odeion (fig. 1). Levantado como una contestación al Odeion ateniense creado por Pericles, el Odeion romano quiso manifestar la superioridad de la técnica constructiva y, por ende, de la civilización romana frente a la griega: al colocarse todos los elementos sustentantes en los laterales de su planta, su espacio cuadrangular quedó completamente libre y capacitado para acoger alrededor de mil personas. La grandiosidad del Imperio Romano comenzaba a manifestarse en la grandiosidad de sus espectáculos, en este caso musicales.

Durante la época de los Julio-Claudios, fueron los años del reinado de Tiberio los que acogieron algunas de las realizaciones arquitectónicas más interesantes. En la zona mediterránea hay que destacar la Villa Tiberius o Villa Jovis en Capri. Tiberio decidió instalarse en Capri en el 27 para continuar desde allí su gobierno de Roma hasta la fecha de su muerte, diez años después. Tácito la describió como la villa de mayores dimensiones de las 12 construidas por Tiberio en Capri. Los restos conservados permiten imaginar el despliegue técnico y espacial de este palacio imperial: desarrollado en distintos niveles en función de las terrazas impuestas por la geografía del Monte Tiberio en el que se encuentra, la Villa ocupaba cerca de siete mil metros cuadrados y fue originariamente concebida como una fortaleza, de ahí sus gruesos muros –en los que se aprecia el empleo del *opus reticulatum*– y el uso de contrafuertes como refuerzo. El conjunto estuvo formado por unos baños con todas sus respectivas salas, una gran logia o mirador, un triclinium y un gran número de dependencias secundarias y salas de recepción. Los restos de pavimentos de mosaicos y de relieves en estuco que se han conservado testimonian la riqueza ornamental que hubo de tener la Villa. De la época de Tiberio es también el

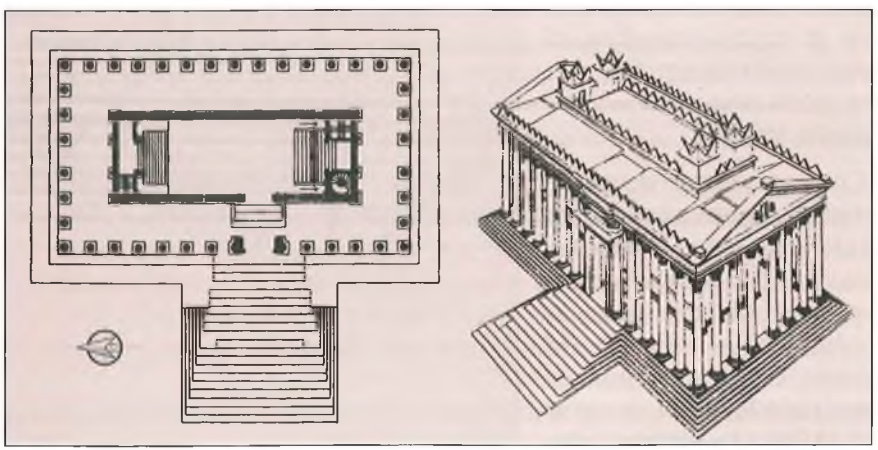

Figura 2. *Planta y alzado del templo de Bel en Palmyra, Siria (h. 32 d.C.).*

Templo de Bel en Palmyra, Siria (fig. 2). Consagrado al culto de Baal y sus dos hijos, el dios lunar Iahribol y el dios solar Aglibol –la triada divina de Palmira–, este templo, a pesar de poseer una estructura clásica –pseudodíptero con columnas jónicas–, muestra ciertas variantes que responden tanto a las exigencias del culto local como a la tradición oriental de la que es deudor: así, la entrada se abre asimétricamente en el lado largo sur para facilitar el acceso directo a la cella con dos altares y la decoración de algunas de sus pilastras recuerda al estilo babilónico anterior. El templo de Bel es un buen ejemplo de la fusión cultural resultante de la expansión romana hacia Oriente: los romanos asimilaron las distintas divinidades de los pueblos conquistados en un sincretismo religioso que se tradujo en un sincretismo de formas y elementos arquitectónicos.

Durante el reinado de Trajano, el Imperio obtuvo su máxima expansión: su gran valía como comandante militar le condujo a las conquistas de Dacia y Arabia Pétrea, llegando hasta la conquista de Susa en el 116. Pese a la autoridad del emperador y a los esfuerzos de romanización del ejército en cada una de las provincias, es durante estos años cuando se inicia una humanización en la relación militar de Roma con los pueblos conquistados que sólo alcanzará su máxima expresión con Adriano. Las provincias, aunque subordinadas a Roma, verán reconocida su nada desdeñable aportación económica al Imperio con la progresiva aceptación de su identidad cultural. Si bien la narración de los relieves de la Columna de Trajano buscan exaltar la grandeza y el poder de Roma en su expansión por el mundo así como glorificar al emperador como héroe, una de las novedades más interesantes es la incorporación de imágenes del pueblo conquistado en las que los dacios aparecen representados con rasgos autóctonos, con peinados, vestimentas y armas característicos de su cultura. Aunque la representación tiene como fin la introducción del exotismo y del barbarismo en oposición a la cultura y la civilización romana, la inclusión de los extranjeros derrotados en unos relieves de semejante importancia conlleva una nueva consideración de las provincias. Aunque fue en Hispania donde se realizaron buena parte de las obras más importantes de este periodo, las provincias orientales acogieron grandes proyectos arquitectónicos en los que puede observarse el sincretismo señalado en las obras de tiempos de Tiberio. En lo que se refiere a arquitectura religiosa, dos son las construcciones destacadas: el templo de Niha y el Templo de Trajano. En Líbano, se erigió el Templo de Niha (fig. 3) como parte de un gran santuario. Aunque desaparecido, las reconstrucciones realizadas muestran un edificio concebido al modo romano, es decir, sobre podio, precedido por escalinatas y con un pórtico de cuatro columnas con capiteles corintios. Pero a pesar de estos rasgos, el templo posee ciertos rasgos que lo alejan de la tradición latina: su longitunalidad, el pequeño templete interior (*naiskos*) como altar para el culto y su cubierta adintelada en madera remiten a la tradición arquitectónica oriental. Terminado por Adriano en el 117, el *Traianeium*, erigido en la zona más elevada de Pérgamo y abierto en su zona anterior al valle del Kaistros, fue un templo dedi-

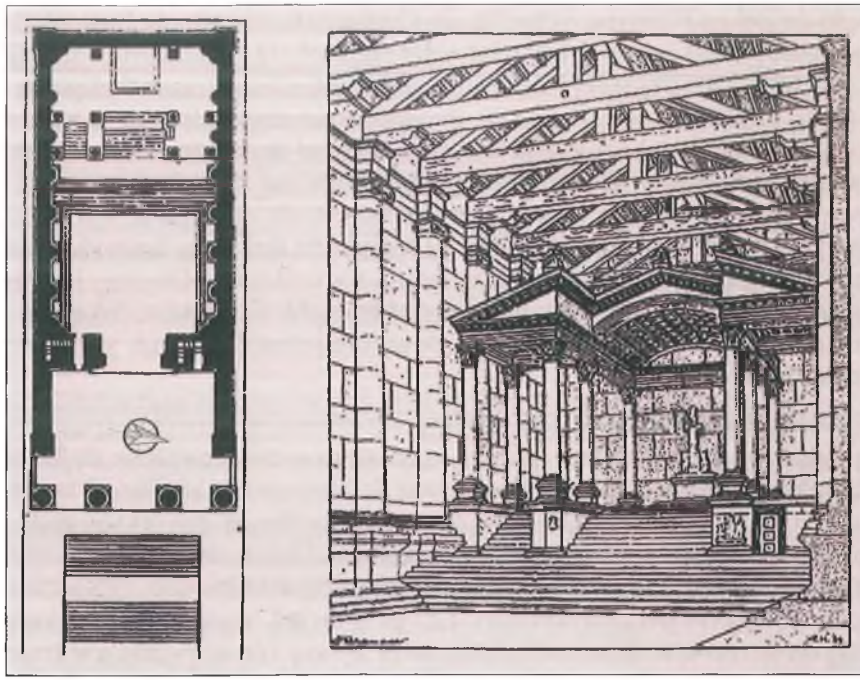

Figura 3. *Planta y reconstrucción interior del Templo de Niha en Líbano.*

cado al emperador Trajano tras su muerte. El emplazamiento geográfico determinó la aplicación de los elementos fundamentales de la técnica constructiva romana: muros y bóvedas fueron empleados para la correcta sujeción de la plataforma sobre la que se erigió el templo. Aunque en su concepción predominaron los rasgos distintivos de la arquitectura templaria romana (elevado podio, muro limitando la cella, etc.), el *Traianeium* se adaptó asimismo a las características arquitectónicas griegas concibiendo las columnas exteriores exentas y alargando la cella.

Pero las construcciones realizadas durante el reinado de Trajano no fueron únicamente de naturaleza religiosa. Como homenaje del cónsul Gayo Julio Aquila Polemeano a su padre y gracias a las cuantiosas donaciones recibidas para su realización, fue erigida, entre el 114 y el 120, la Biblioteca de Éfeso (fig. 4). Al ser construida entre otros edificios, fue la fachada la parte que recibió el mayor desarrollo: estructurada a partir del principio de la superposición de columnas en altura y decorada principalmente en base a formas dislocadas y prominentes, la fachada fue concebida al modo de los escenarios (*frons scenae*) de los teatros romanos. La desarticulación y la ruptura del ritmo arquitectónico se hacen patentes tanto en el distinto modo de emparejar las columnas en cada piso como en la alternancia de frontones triangulares y semicirculares que coronan cada par de columnas. Este ritmo arquitectónico discontinuo, favo-

recedor de juegos volumétricos y contrastes lumínicos de tono barroco, y reforzado no en pocas ocasiones con la inclusión de ornamentación escultórica, ya fuera relivada o exenta, fue característico de otras construcciones también de época trajánea como el *Nymphaeum* de Mileto.

Figura 4. *Fachada de la Biblioteca de Éfeso, (114-120 d.C.).*

Aunque la influencia de la tipología de los teatros romanos así como de las fantasías arquitectónicas representadas en las pinturas pompeyanas resulta innegable, hay que destacarse, a su vez, la asimilación de la arquitectura helenística en soluciones como la alternancia de frontones triangulares y circulares.

Otra construcción relevante realizada durante el mandato de Trajano fue la ciudad militar de Timgad en Argelia (figs. 5 y 6). Concebida con la intención de ser un lugar de descanso para los militares activos en la región, la ciudad de Timgad se levantó siguiendo la estructura tradicional de las bases militares

Figura 5. *Planta de la ciudad militar de Timgad, Argelia.*

romanas (*castra*): de planta cuadrangular con esquinas originariamente achaflanadas, la ciudad se estructuró a partir de una retícula geométrica en la que destacaban unas calles principales flanqueadas por columnas que conducían a las puertas de entrada, situadas en el centro de cada uno de los lados del recinto. La ciudad contaba con un foro, un teatro y un gran arco dedicado a Trajano.

Pese a ser también de origen provincial y a estar formado en el ejercicio militar y administrativo como Trajano, Adriano adoptará una política diferente a la de su predecesor para su reina-

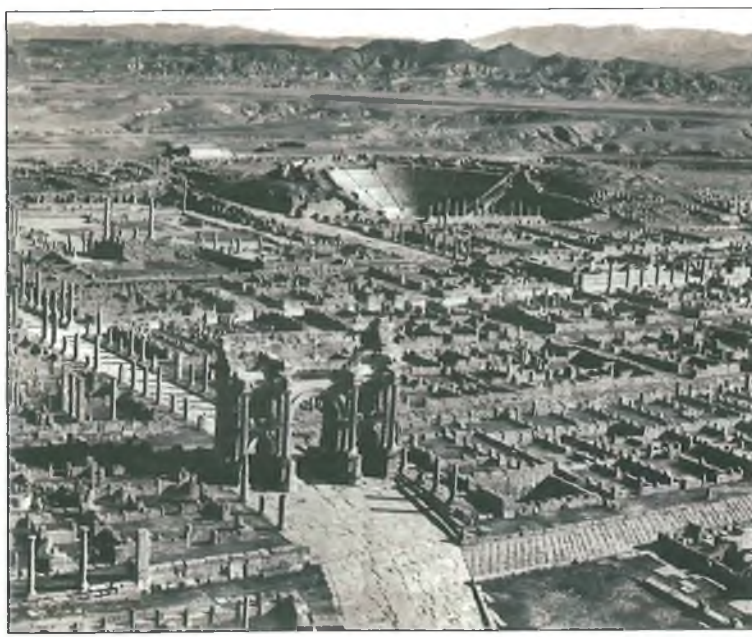

Figura 6. *Vista aérea de la ciudad militar de Timgad, Argelia.*

do: con una voluntad más pacífica, dejó de lado las conquistas que su predecesor había dejado inconclusas, a saber, la zona del Eúfrates y Armenia. Fascinado por la cultura y las artes del mundo griego, Adriano dirigió su política exterior hacia la integración de las provincias en el Imperio. El emperador se erigiría como el símbolo de la conciliación, no sólo en su propio tiempo –algunas de las monedas realizadas durante su reinado portaron en su reverso representaciones en las que el emperador saludaba a personificaciones simbólicas de las provincias– sino también en épocas posteriores –el mejor ejemplo está en las estatuas de las provincias del *Hadrianeum* construido con los Antoninos, como veremos más adelante–. La pasión de Adriano por Grecia se materializó en la construcción de numerosos edificios en las provincias del mundo helénico, siendo Atenas el lugar donde se concentraron parte de sus proyectos más ambiciosos: el Olympieíon y la Biblioteca. En el 131 d.C. Adriano daba por concluido el Olympieíon, un monumental templo levantado a los pies de la Acrópolis cuyas obras se iniciaron en el siglo VI a.C.: con sus más de 104 columnas corintias y su gran terraza o períbolos, el Olympieíon pronto se erigió como el núcleo del conjunto de edificios que Adriano construiría en Atenas llamado "ciudad de Hadrianus". La Biblioteca fue construida en el 130: la entrada al conjunto lo constituía un propíleo con columnas corintias; a continuación se hallaba un patio porticado por el que se accedía a las salas destinadas a las distintas actividades de la biblioteca (estudio, conferencias, depósito...).

En Oriente, Adriano terminó el monumental Templo de Zeus en Aizanoi iniciado en el siglo VI a.C., dotándolo de columnas de orden jónico. En África cabe destacar la construcción de las Termas de Leptis Magna por haber sido uno de los primeros casos en exportar la estructura plantar de esta tipología romana en los dominios africanos.

Durante el reinado de los Antoninos (117-138), la influencia de Adriano como símbolo de la conciliación de culturas continuó estando vigente, reflejándose no sólo en las iniciativas políticas tomadas sino, asimismo, en el modo de concebir las diferentes obras artísticas. Un buen ejemplo de ello es la obra que Antonino Pío levantó entre los años 140 y 145, el *Hadrianeum* en la Piazza di Pietra de Roma., un templo períptero rodeado por una columnata inspirado en aquel que el emperador Adriano erigiera en Roma a Venus y Roma. La distribución interior explica parte de la significación de este templo: las columnas alrededor de la cella descansaban sobre unos zócalos con estatuas en relieve consagradas a la personificación de las distintas provincias romanas (figs. 7 y 8). Conservadas en su mayor parte en el Palacio de los Conservadores, aunque también en el Vaticano y en Nápoles, veinte de estas provincias son reconocibles; entre ellas se encuentran Mauretania, Achaia o Grecia, Egipto, Hispania y Tracia, entre otras. A diferencia de los relieves de la Columna de Trajano, donde las provincias aparecían más como el elemento exótico y sumiso al que contraponer el carácter dominante romano, las provincias del *Hadrianeum* se han despojado de la resignación y la tristeza propias de un prisionero.

Figura 7. *Provincia del Hadrianeum (Mauretania), Roma, Palacio de los Conservadores, (140-145 d.C.).*

Figura 8. *Provincia del Hadrianeum (Thracia), Roma, Palacio de los Conservadores, (140-145 d.C.).*

Más aún. Al hallarse sobre el zócalo del que nacen las columnas que rodean a la cella y que sujetan su techo, su simbolismo es claramente positivo: las provincias no son un lastre sino el soporte del universo romano, un universo que desde hacía tiempo progresaba en el reconocimiento de la pluralidad étnica de su Imperio. La aceptación de la diversidad queda patente en la singularidad que rezuma cada provincia, tanto en lo que respecta a sus rasgos físicos como a sus atributos y vestimentas. Con esta incorporación de las provincias al *Hadrianeum*, Antonino el Pío se afirmaba como heredero de la tolerancia que caracterizó el reinado de Adriano.

Semejante postura se manifestó en un sinnúmero de iniciativas artísticas en las provincias, siendo con los Antoninos cuando Oriente reciba el mayor impulso en arquitectura, construyéndose muchos edificios y de gran calidad. Es en Asia Menor donde encontramos los edificios de mayor importancia. Dos de

ellos muestran la continuidad con la tipología barroca de *frons scenae* de la Biblioteca de Éfeso: la puerta del mercado de Mileto y el Teatro de Aspendos. Ambas construcciones se estructuran en dos pisos en los que las columnas pareadas delimitan de forma discontinua los distintos tramos del entablamento y acogen, en su ritmo de entrantes y salientes, nichos con esculturas. Obra del arquitecto Zenón, el Teatro de Aspendos (fig. 9), más profuso en su decoración y complejo en su combinación de frontones, sólo manifestó la herencia del mundo griego en su construcción en un pendiente natural; en el resto, en su estilo y complejidad arquitectónica, es la tradición romana la imperante.

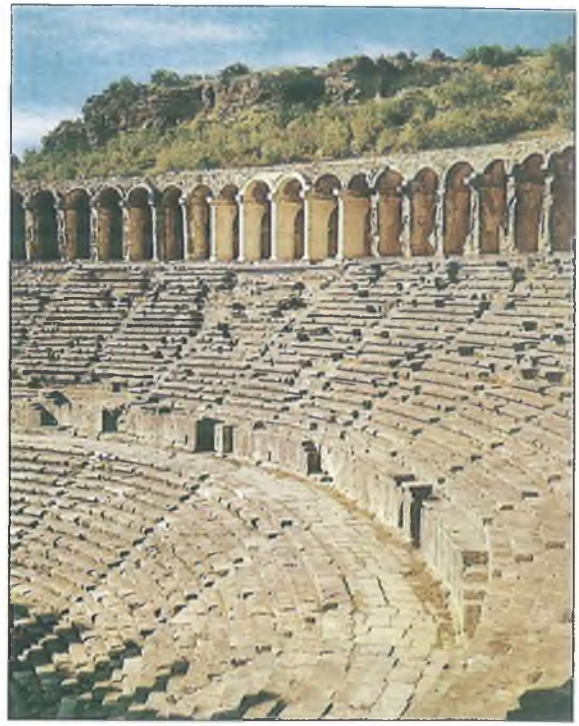

Figura 9. *Teatro de Aspendos (segunda mitad del siglo II d.C.).*

Fue la arquitectura religiosa la que mayor desarrolló recibió en Oriente, realizándose numerosos santuarios que se cuentan entre las construcciones más sobresalientes de la Antigüedad. A pesar de la importancia del Santuario de Asclepios construido en Pérgamo en la primera mitad del siglo II y del Santuario de Artemis en Palestina, perteneciente ya a la segunda mitad del mismo siglo, será el Santuario de Baalbek (fig. 10) el que ocupe nuestro análisis. Tras la conquista del valle libanés de Bekaa por Pompeyo en el 65 a.C., este enclave pasó a formar parte de la provincia romana de Siria. En Baalbek, los distintos emperadores romanos construirían uno de sus más grandes complejos monumentales, el Santuario consagrado a Jupiter Optimus Maximus Heliopolitanus; su culto fue el resultado de la fusión de la divinidad local del sol, Helios,con el dios latino Júpiter, de ahí la denominación de la ciudad como Heliópolis. La gestación del complejo fue larga: fue en tiempos de Augusto cuando, ya instalada allí la colonia romana, se comenzó la construcción del santuario romano a partir de la existencia de uno local; con Trajano se creó su patio; los Antoninos retomaron las obras y prácticamente concluyeron la construcción, aunque ésta siguió ampliándose hasta mediados del siglo III. El santuario de Júpiter, construido con la piedra local y no con los materiales romanos, tuvo una planta axial que alcanzaba los 300 metros de longitud y que fue

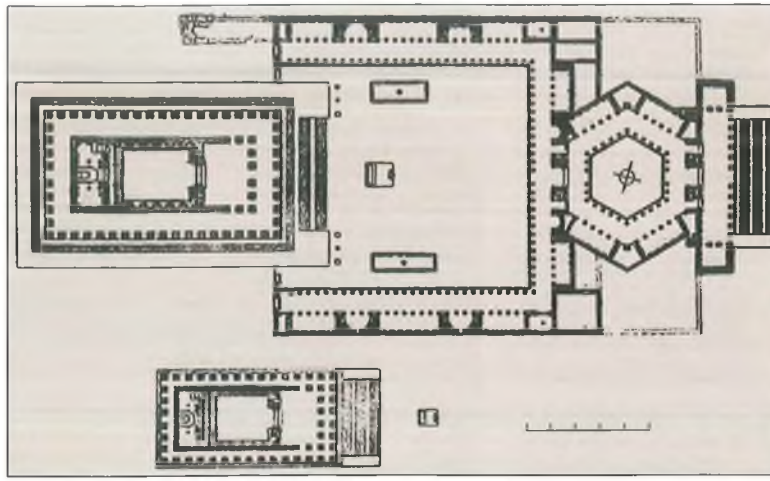

Figura 10. *Planta del Santuario de Júpiter Heliopolitanus en Baalbek.*

estructurada en función de sus partes. La entrada estaba constituida por una escalinata que daba a un pórtico columnado con una única puerta de entrada; a continuación, se accedía a un patio de planta hexagonal con una triple puerta que llevaba a un monumental patio de planta cuadrangular recorrido por columnas en tres de sus lados. En dos de los lados de este gran patio se aplicó la fórmula seguida en las Termas de Trajano y que más adelante se seguiría en las Termas de Diocleciano: la alternancia de tres aulas de planta rectangular y de dos exedras semicirculares. En el centro del patio se levantó un altar flanqueado por dos piscinas cuya función fue, seguramente, la purificación de los fieles antes de su entrada al templo. El santuario fue construido al modo romano, a saber, sobre podio y con una escalinata de acceso; períptero de orden corintio con sus lados menores decástilos, el interior constaba de una cella, hoy desaparecida, que albergaba en su interior una colosal estatua de la divinidad. La decoración de su friso destacó por la presencia de la tradición oriental en unas ménsulas concebidas como prótomos de toro y león a modo de soporte del arranque de la cornisa. Completando el conjunto, destaca el Templo de Baco construido entre los siglos I y II; debido a las semejanzas estructurales y decorativas que muestra y gracias a su mejor estado de conservación, resulta un caso de gran interés para la reconstrucción de la totalidad del santuario.

También África fue objeto de importantes construcciones durante el reinado de los Antoninos. En Cartago se terminó el inmenso acueducto comenzado por Adriano y como consecuencia de ello pudieron construirse las Termas Antoninianas que, aunque no conservadas, fueron de una monumentalidad análoga a las construidas en Roma. En Trípoli se erigió en el 163 un arco conmemorativo de Marco Aurelio, notable no por su estructura cuadrifonte sino

por el modo de levantar su cúpula semiesférica a partir de las lastras con que se dotó a las esquinas de la base casi rectangular sobre la que se erigía.

En lo que se refiere a la escultura, es el friso de Éfeso la obra más relevante de las ejecutadas en las provincias durante el reinado de los Antoninos. Realizado como conmemoración de la victoria sobre los partos lograda con Marco Aurelio en el 165, este relieve muestra grandes analogías con el realizado para el altar de Pérgamo. De sus casi 40 metros de longitud, destaca la escena principal dedicada a la apoteosis de Marco Aurelio (fig. 11): montado en un carro tirado por dos corceles, el emperador es guiado por una Victoria alada que le corona. Acompañando al emperador en su viaje, una alegoría que se ha interpretado como Virtus o como una personificación de Roma, el Sol y Tellus.

Figura 11. *Apoteosis de Marco Aurelio, relieve del friso de Éfeso, (h. 166). Viena, Kunsthistorisches Museum.*

Si bien la temática –la glorificación de un emperador romano– es típicamente romana, el movimiento y la tensión, la composición de las escenas y el predominio del altorrelieve acercan formalmente esta obra al estilo helenístico.

El primer tercio del siglo III de nuestra era acaparó un sinfín de iniciativas arquitectónicas. Con los Severos, las provincias fueron dotadas de todo tipo de edificios tanto religiosos (Templo de Theveste en Argelia), funerarios (Mausoleos de Gasr Daga en Tripolitania y de los Atilios en Sádaba), públicos (Anfiteatro de Túnez, Teatro de Sabratha) como conmemorativos (Arcos de Caracalla en Argelia y Jemila). Pero es el monumental conjunto de Leptis Magna

(fig. 12) al norte de África (la actual Libia) el que acaparará nuestra atención por constituir el paradigma del esfuerzo del Imperio Romano por exportar sus tipologías arquitectónicas al mundo oriental.

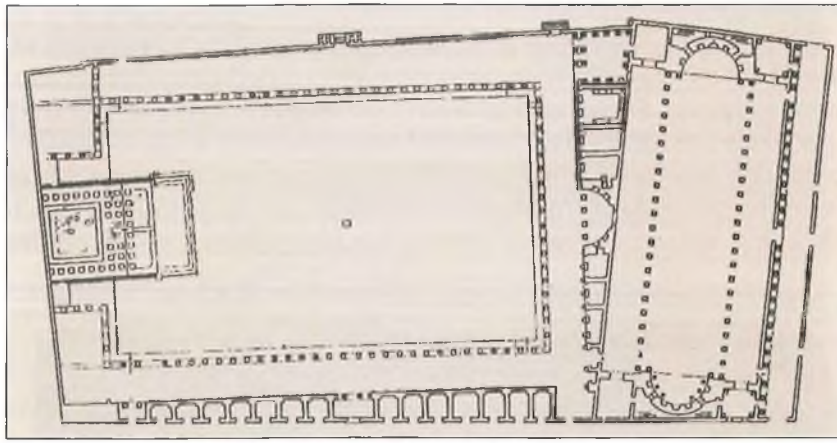

Figura 12. *Planta del conjunto de Leptis Magna: templo, foro y basílica (principios del siglo III).*

Figura 13. *Arco de Septimio Severo, Leptis Magna, (h. 203-204). Reconstrucción por Denys Spittle.*

Incorporada al Imperio como provincia desde comienzos del siglo I, Leptis Magna alcanzó su máximo esplendor con la llegada al trono a finales del siglo II de Septimio Severo. El emperador, originario de Leptis Magna, dotó a la ciudad de innumerables construcciones y favores hasta el punto de convertirla en el enclave más destacado de África. Su apogeo sólo se vería interrumpido con la crisis que azotaría al Imperio la segunda mitad del siglo III. En un intento de dotar a la ciudad de un aspecto y una disposición análoga a la de Roma, Septimio Severo construyó en Leptis Magna un Arco Triunfal, un Foro, una Basílica y un Templo. El Arco de

Septimio Severo de Leptis Magna (fig. 13) fue erigido entre el 203 y el 204 a la par que se levantaba otro arco dedicado al emperador en Roma; ambos conmemoraban una nueva victoria de Roma sobre el Imperio Parto que supuso la reincorporación de Mesopotamia bajo sus dominios. A diferencia de su homólogo romano, el Arco de Leptis Magna fue concebido como un tetrápilo (*tetrapylon*) o arco cuadrifonte, es decir, como un monumento cúbico con arcos en sus cuatro frentes y situado en la intersección de dos calles, en este caso el cruce del cardo y del decumeno de la ciudad. Exteriormente, cada uno de los lados fue dotado de un frontón partido y de relieves decorativos de diverso tipo: florales en las pilastras, Victorias con coronas y ramas de palma en las enjutas y paneles narrativos con escenas de procesiones imperiales en el ático (fig. 14).

Figura 14. *Relieve del Arco de Septimio Severo, Leptis Magna, mármol. Procesión triunfal de Septimio Severo con sus dos hijos.*

El Foro (fig. 15) tuvo como modelo el de Trajano en su planta cuadrangular porticada; delimitado en cada uno de sus lados por altos muros en los que se abrieron los pórticos, sus arcadas tuvieron la particularidad de arrancar directamente de los capiteles y de tener las enjutas decoradas con cabezas femeninas que alternaban ninfas y medusas. En uno de sus lados menores se levantó siguiendo la tradición romana el Templo: constó de una escalinata de acceso, un podio elevado, columnas en tres de sus lados y una pequeña cella. En el otro lado menor del Foro se construyó la colosal Basílica siguiendo, asimismo, los principios romanos y tomando como referente el caso de la Basílica Ulpia: de concepción longitudinal y rematada con ábsides en sus lados menores, constó de tres naves –de las que la central fue más alta y más ancha– y estuvo cubierta por un techo plano. Su rica decoración ha quedado manifiesta en los relieves

Figura 15. *Arquería del Foro de Leptis Magna, mármol, (h. 216).*

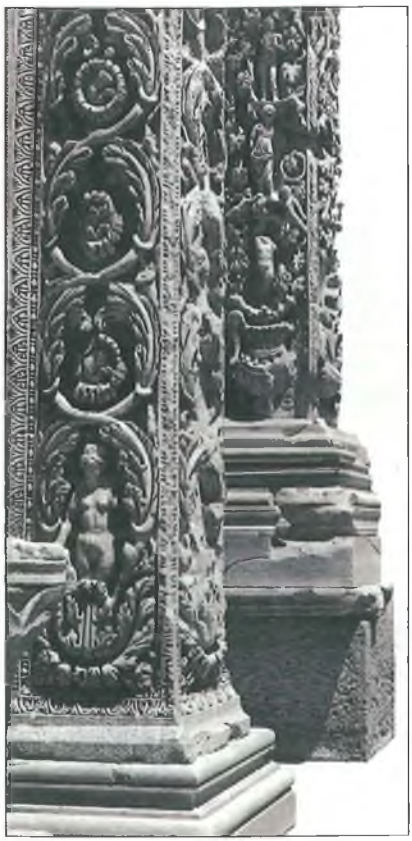

Figura 16. *Pilastras de la basílica de Leptis Magna, mármol, (h. 216).*

de sus pilastras (fig. 16): un roleo de hojas de acanto acoge en su interior representaciones humanas y animales en las que, a causa de las distintas profundidades talladas, destaca el contraste de luces y sombras. Las inscripciones aparecidas en estas pilastras indican que la procedencia de los escultores fue Asia Menor, llevando a pensar en su vinculación con la escuela escultórica de Aphrodisias activa en estos años.

Durante los dos últimos tercios del siglo III, los años denominados como "periodo de anarquía militar", la atención de Roma recayó una región perteneciente al extremo oriental del Imperio: Palmira. La ciudad de Palmira, situada al filo del desierto sirio, gozó de gran consideración durante el reinado de los Severos, no sólo por el interés estratégico y económico que ofrecía al Imperio sino también por el hecho de que la mujer de Septimio Severo era de procedencia siria: el enclave pasó de ser un pueblo a una erigirse en una ciudad dotada de numerosos edificios públicos, de columnatas a lo largo de sus calles y de un gran arco de triunfo. Será en las manifestaciones escultóricas de Palmira donde se

alcanzará un perfecto sincretismo de la tradición romana y del estilo parto, contribuyéndose a la formación del estilo bizantino posterior.

Los años de la Tetrarquía (285-312) estarían marcados por la reforma de Diocleciano que dividió al Imperio en dos partes, Oriente y Occidente. Fragmentado drásticamente, el Imperio dejó de tener en Roma su única capital; Nicomedia y Milán pasarían a ser desde este momento las capitales de los Imperios Oriental y Occidental respectivamente. El Imperio hubo de reorganizarse política y administrativamente en función de la nueva disposición geográfica; se nombraron dos emperadores (*Augusti*), uno para cada parte del Imperio, y dos vicepresidentes o corregentes (*Caesares*) por cada emperador destinados a su sustitución cuando finalizase su labor. Los *Caesares* se instalaron en distintas partes del Imperio en las que promovieron diversas iniciativas. Un ejemplo lo tenemos en Tesalónica, ciudad escogida por Galerio Maximiano tras ser nombrado en el año 293 *Caesar* de la parte oriental del Imperio. En esta ciudad situada al norte de Grecia, Galerio mandó construirse un mausoleo; convertido más adelante en una iglesia decorada con mosaicos bizantinos, el mausoleo de Galerio estuvo constituido por un edificio circular coronado con una cúpula y rodeado por un patio de planta octogonal. Del patio salía una larga avenida porticada lateralmente que llevaba hasta otra de las construcciones realizadas por Galerio: su monumental arco de triunfo (fig. 17). Situado en la Via Egnatia, la principal calzada entre las provincias del este de Italia, el arco fue erigido en el 296. Su estructura, más cercana a la del tetrápilo que a la tipología de los arcos conmemorativos propiamente romanos, recuerda a la ya vista en el Arco de Septimio Severo de Leptis Magna: sus

Figura 17. *Arco de triunfo de Galerio, Tesalónica. Ladrillo y mármol, (h. 300).*

fachadas principales se abrían a la calle principal mediante tres arcos, siendo los menores o laterales vías de acceso al palacio y al mausoleo. Realizado en ladrillo, las partes inferiores fueron cubiertas con placas de mármol repletas de relieves: si bien en ellos el tema fue propiamente romano –la conmemoración del triunfo de Galerio contra los partos en Mesopotamia– la presencia de elefantes y camellos introducen elementos orientales en el conjunto.

2. Hispania romana

Hispania fue el nombre que recibió el territorio denominado anteriormente Iberia por los griegos: con esta denominación se hacía referencia al conjunto de la península controlado por Roma desde la primera guerra púnico-cartaginesa (264-241 a.C.). La derrota de los cartagineses, culminada en la firma del tratado del año 226 a.C. por el cual se limitó el dominio cartaginés al sur del Ebro, permitió a los romanos una expansión progresiva por la Península Ibérica hasta obtener su total dominio. Pronto se procedió a la organización de todos los territorios conquistados. Así, en el 197 a.C., Hispania contaba con dos provincias, Hispania Citerior e Hispania Ulterior; la primera, denominada así por ser la más cercana a Roma, estaba constituida por los territorios de Murcia, Valencia, Cataluña, el Ebro y el Pirineo aragonés, estableciéndose su capital en Tarraco (Tarragona); Hispania Ulterior, la más alejada de Roma, estuvo formada por el suroeste de Murcia, el sur de Badajoz y toda Andalucía, siendo Córdoba su capital. Con el tiempo y las sucesivas conquistas –guerras lusitanas (155-139 a.C.), las guerras celtíberas (155-133 a.C.), la expedición a Gallaicia (138-136 a.C.) y la guerra de Sartorio (82-72 a.C.)–, ambas Hispanias fueron ampliando sus territorios. En el 27 a.C. Agripa incorporó a las dos Hispanias anteriores una nueva provincia, Lusitania, formada por los territorios de lo que hoy conocemos como Portugal (excepto la zona al norte del Duero), Extremadura y Salamanca. Augusto culminaría el proceso de conquista de la Península Ibérica con las guerras cántabras (29-19 a.C.); tras la victoria, el emperador remodelaría la estructura de Hispania en función de los nuevos dominios incorporados, estableciéndose tres provincias: Hispania Ulterior Baetica (valle del Guadalquivir, Sierra Morena y Andalucía) con la capital en Córdoba; Hispania Ulterior Lusitania, con capital en Emerita Augusta (Mérida); e Hispania Citerior Tarraconensis. Tras la provisional división introducida por Caracalla, será Diocleciano quien acometa una nueva estructuración de Hispania: conservadas las provincias de Lusitania y Baetica anteriores, fue Hispania Citerior Tarraconensis el objeto de la reforma, viéndose dividida en las provincias de Gallaecia, Cartaginensis y Tarraconensis.

Durante los casi 200 años de batallas para la conquista de la Península Ibérica, los romanos exportaron sus manifestaciones artísticas en los distintos

territorios. En un primer momento fueron los principales núcleos administrativos –Ampurias, Tarraco, y Córdoba– quienes acogieron estas iniciativas; más adelante, entre los últimos años del siglo I a.C. y la primera mitad del siglo I d.C., las pautas constructivas y artísticas romanas comenzaron a expandirse por el resto de las provincias de Hispania.

A pesar de prefigurar el ulterior desarrollo que recibirían las provincias hispánicas durante el Imperio, las manifestaciones artísticas de la Hispania republicana muestran distinta asimilación de los modelos romanos consecuencia de la diversidad cultural predominante en los primeros años de conquista. Será principalmente a partir del siglo I a.C. cuando se acometan el mayor número de proyectos. Desde el año 100 a.C. y a lo largo de todo el siglo siguiente, Ampurias obtuvo un desarrollo arquitectónico en la línea de las urbes romanas: su foro, la consagración de su gran templo a la Triada Capitolina (*capitolium*) así como la estructura de su basílica introdujeron la organización urbana típica de la tradición latina. Las viviendas realizadas en Ampurias también surgieron en esta línea: su estructuración a partir de un atrio central con *impluvium* –heredera del modelo de casa pompeyana– y sus mosaicos –considerados, junto a los encontrados en otros enclaves como Cartago Nova, uno de los primeros ejemplos conocidos de esta técnica en la Península Ibérica– son testimonio del esfuerzo de romanización llevado a cabo desde los primeros años de conquista. Otras tantas manifestaciones del periodo republicano completan la labor de difusión de las distintas tipologías romanas en las provincias: santuarios como el del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete) introdujeron el modelo de templo in antis con fachada de orden jónico; las termas encontradas en Azaila, Valentia y Baetulo materializan el deseo romano de implantar en las provincias hispánicas las costumbres de su cultura.

Con la llegada de Augusto al poder nacía el concepto de Imperio, y así se dejó notar en las reformas que modificaron política, administrativa y artísticamente a Hispania. Durante los años de su gobierno, las provincias verían muy modificado su aspecto urbano: junto a la construcción de nuevos edificios (comerciales, baños, destinados a espectáculos,...), se crearon nuevas infraestructuras para las nuevas ciudades (redes de saneamiento, presas, acueductos, puentes, calzadas,...) así como monumentos urbanos de carácter conmemorativo.

Entre las numerosas colonias fundadas durante su mandato, cabe destacar la *Colonia Augusta Emérita* (Mérida). Fundada por Augusto en el 25 a.C., Mérida vio modificada su estructura anterior y fue dotada con nuevas construcciones de gran monumentalidad que en conjunto buscaron transmitir la unidad ideológica y política que caracterizó al reinado augústeo así como la superioridad militar, técnica y cultural de Roma respecto a sus provincias. Dos fueron las razones para el engrandecimiento de este colonia hispánica: por un lado, su emplazamiento estratégico en el núcleo de toda una serie de territorios que Roma quería tener bajo control; por otro, el hecho de haber sido fundada

con y para los veteranos o eméritos de las legiones de X Gemina y V Alaudae. El Puente erigido sobre el río Guadiana es una manifestación que responde a la primera causa señalada: la majestuosidad de sus arcos y su longitud cercana a un kilómetro manifiestan, respectivamente, la maestría alcanzada por los ingenieros romanos y la intención de establecer una perfecta comunicación territorial. En relación con la segunda causa surgieron los edificios destinados a espectáculos: el Circo, el Anfiteatro y el Teatro de Mérida no fueron creados sino para la distracción de la población de Mérida, constituida mayoritariamente por soldados retirados. Por su calidad así como por su buen estado de conservación, será en los últimos dos edificios mencionados donde centraremos la atención. Construido en el último decenio del siglo I a.C. y remodelado a lo largo de los siglos posteriores, el Teatro de Mérida (fig. 18) surgió inspirado en el Teatro de Pompeius de Roma. Excavado en la ladera de la colina en la que se encuentra, su planta sigue fielmente los principios establecidos por Vitruvio para los teatros: *cavea* estructurada en arcos concéntricos, *orchestra* semicircular, *scaenae frons* con dos cuerpos en los que se superponen columnas y zona posterior o patio porticado destinado al recogimiento del público en caso de inclemencias meteorológicas y formado por jardines, una biblioteca y evacuatorios públicos. Concebido en el mismo eje constructivo, el Anfiteatro de Mérida (fig. 19) completa el conjunto monumental: su planta elíptica albergaba una gradería –dividida para las distintas clases sociales y dotada de escaleras, pasillos y un *vomitorium*– y una arena con una *fossa bestiaria* en su centro.

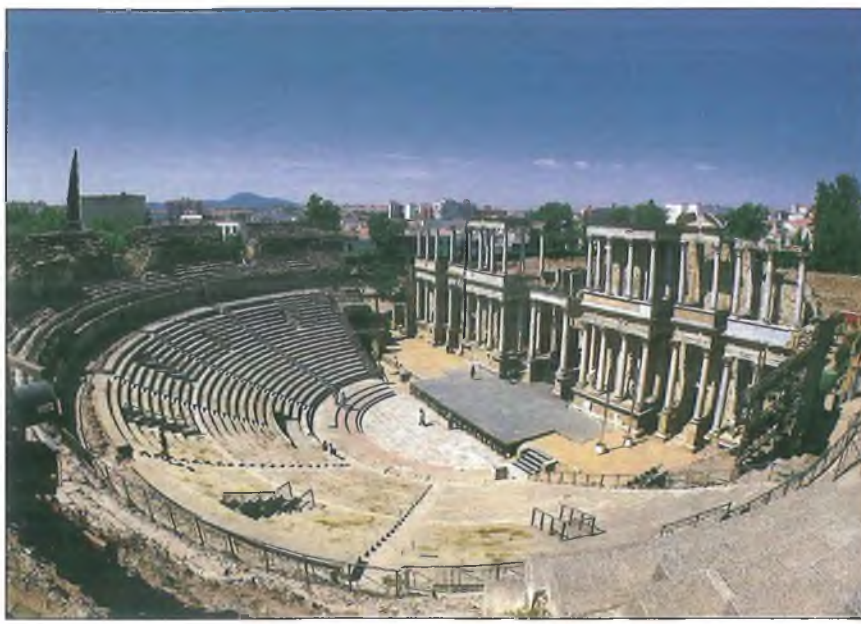

Figura 18. *Teatro de Mérida, iniciado a finales del siglo I a.C.*

Figura 19. *Anfiteatro de Mérida (finales del siglo I a.C.).*

Mérida no fue la única ciudad reformada durante el reinado de Augusto. La Ampurias republicana experimentó ciertos cambios: el templo fue modificado en su pórtico y rodeado de una serie de pequeños templos dedicados tanto a Augusto como a miembros de su familia; asimismo, en el ala oriental del foro se construyó una basílica cuyo amplio tribunal implantaba en la colonia hispánica la importancia de la política en el dominio público.

Otra ciudad objeto de proyectos arquitectónicos innovadores fue Tarraco: en el foro erigido, se construyó una basílica que reprodujo por primera vez en Hispania todos los elementos constitutivos de esta tipología: de planta longitudinal, su interior estuvo dividido mediante veinticuatro columnas de orden corintio en una nave central y dos laterales; en su zona norte se creó una amplia sala cuadrangular como *Aedes augusti* y sala del tribunal. A finales del siglo I d.C. las reformas en Tarraco se centraron en la colina de la parte alta de la ciudad: tras derruir los edificios anteriores, se creó un gran complejo dedicado al culto imperial formado por un foro, un circo y un templo dedicado a Roma y a Augusto; el empleo del hormigón, del arco y de distintos tipos de sistemas de bóvedas mostraron en Hispania las posibilidades que ofrecían las técnicas constructivas romanas.

Recientemente datado en época augústea es el Arco de Berá de Tarragona (fig. 20) Erigido en la Via Augusta a finales del siglo I a.C., el arco fue mandado construir a orden póstuma por Lucio Licinio Sura como homenaje al

Figura 20. *Arco de Berá, Tarragona (finales del siglo I a.C.).*

emperador. Realizado en *opus quadratum*, el Arco de Berá es el arco triunfal de un vano mejor conservado de la Hispania romana. Levantados sobre dos podios rectangulares, sus dos grandes pilares están decorados por cuatro pilastras de orden corintio sobre las que se apoyaba un entablamento del que sólo se ha conservado el arquitrabe y el friso.

Muchos de los grandes proyectos arquitectónicos y decorativos llevados a cabo en las provincias durante los años de Augusto fueron retomados por sus sucesores, la dinastía de los Julio-Claudios. Fue en la época de Claudio cuando se remodeló la escena del Teatro de Mérida. Asimismo, Claudio fue el responsable de la creación de un pórtico en el foro de Mérida en el que se incluyeron un sinnúmero de esculturas de personajes romanos, hoy conservadas, en las que se aprecia la exportación del arte oficial romano y su ideología de poder a las provincias. Pero junto a las remodelaciones, el periodo de los Julio-Claudios también estuvo marcado por la construcción de edificios nuevos. Así, en Córdoba se levantaría un gran templo hexástilo de orden corintio y realizado todo él en mármol, y en Baelo (Cádiz) un capitolio formado por tres templos alineados. Relevante es también la escuela retratista desarrollada durante este periodo en Mérida: el gran número de retratos conservados actualmente en el Museo de la ciudad muestran que el naturalismo y psicología característicos de la escultura romana fueron, asimismo, exportados e introducidos en el arte plástico de las provincias.

Durante el reinado de los Flavios, se producirá un cambio en la consideración de las provincias hispánicas: Vespasiano concederá a Hispania el *ius Latii*, por el cual sus provincias pasaron tener el estatuto de municipio latino. Semejante privilegio supuso la concesión de la ciudadanía romana a la pobla-

ción de las provincias hispánicas así como la organización y monumentalización de las ciudades a semejanza de los municipios italianos. El resultado fue un incremento de la actividad urbanística en numerosos municipios: *Conimbriga* vio modificado su foro de época augústea con la incorporación en tres de sus lados de hiladas de tiendas; en *Valentia* se construyó un acueducto y un circo; y municipios como *Edetanorum* (Valencia) vieron reforzada su arquitectura pública con la construcción de monumentales conjuntos termales.

En lo que respecta a la arquitectura, es en la zona oriental de Lusitania donde se realizaron las construcciones más relevantes. En la actual Zalamea (Badajoz) se erigió el dístilo sepulcral de Iulipa, heredero en su tipología de estructuras sirias pero dotado de una monumentalidad mayor que la sus homólogos orientales. En Capera (la actual Cáparra, Cáceres) se construyó un arco cuadrifonte al modo de los tetrápilos helenísticos; constituido por una bóveda de arista apoyada sobre cuatro grandes pilares de granito, el arco fue realizado por un arquitecto lugareño que demostró una perfecta aplicación de los principios constructivos romanos.

Pero fue con Trajano cuando se realizaron las construcciones más relevantes en Hispania. Entre los años 103 y 106 se inauguró el Puente de Alcántara sobre el río Tajo (fig. 21), una de las obras de ingeniería más relevantes no sólo en Hispania sino en el mundo romano por su monumentalidad y dimensiones: su longitud es de 194 metros, su altura de 71 metros y la luz de sus arcos alcanza en el mayor de ellos los 28 metros. Concebido como un conjunto monumental cuya unidad radicaba en el empleo de un mismo lenguaje arquitectónico, el puente de seis arcos fue completado con dos construcciones: un arco honorífico dedicado a Trajano ubicado en su centro y un pequeño templo

Figura 21. *Puente de Alcántara sobre el Tajo, Noroeste de Cáceres, (103-106 d.C.).*

consagrado al culto imperial situado en su entrada izquierda. Una inscripción procedente del templo nos ha otorgado el nombre de su autor, Caius Iulius Lacer, uno de los pocos arquitectos conocidos en un periodo marcado por el anonimato de los artífices de sus manifestaciones artísticas.

De la época de Trajano es también la grandiosa arquería que mediante un conducto de hormigón canalizaba el agua desde la Sierra de Guadarrama hasta el centro de Segovia. Construido entre mediados del siglo I y el siglo II a partir de sillares en granito local dispuestos en *opus quadratum*, el Acueducto de Segovia (fig. 22) llegó a alcanzar una longitud de 728 metros. Apoyado en pilares rectangulares que se elevan mediante tramos de pilastras culminados con molduras disminudas con la altura, el conjunto está formado por 119 arcos dispuestos en dos niveles. Diseñado para asegurar un curso constante de agua, el último tramo del acueducto –situado en la actual Plaza del Azoguejo– fue concebido con un fuerte desnivel y dotado de unos arcos más altos. Aunque en ciertos aspectos recuerda al posterior Acueducto de los Milagros de Mérida, el Acueducto de Segovia resulta más atrevido en sus soluciones arquitectónicas, acercándose al *Aqua Claudia* de Roma construido por aquellos años; pero también, se aprecia una construcción dotada de un intencionado sentido plástico y no solamente utilitario.

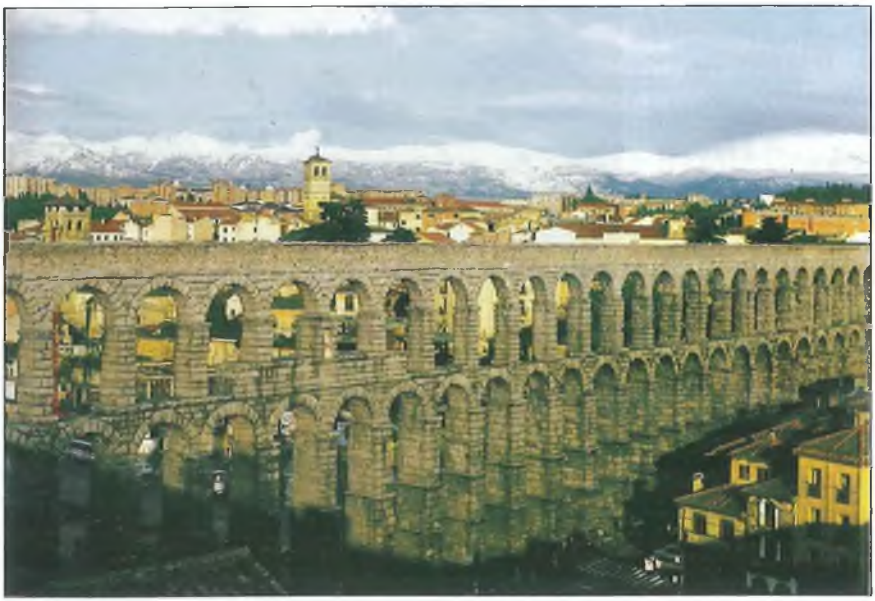

Figura 22. *Acueducto de Segovia.*

Fue durante el gobierno de Adriano cuando se llevó a cabo una de las creaciones urbanísticas y monumentales más destacadas en Hispania: la *Nova Urbs de Italica*, actual Santiponce, Sevilla. Ciudad natal no sólo de Adriano, sino

también de su predecesor Trajano, Italica sería objeto de las mayores reformas emprendidas a lo largo del siglo II. La ciudad fue concebida con un trazado regular ortogonal y dotada de grandes avenidas porticadas que en algunos casos llegaron a alcanzar los 16 metros de anchura; en las *insulae* o espacios rectangulares generados por la trama urbana se construyeron *domus* de grandes dimensiones. Arquitectónicamente, se proyectaron edificios públicos que respondían a las costumbres romanas. En Itálica se construyó un anfiteatro así como una plaza que por su estructura porticada y su templo dedicado a Adriano recuerda a la Biblioteca de Adriano erigida en Atenas. Pero quizás sean los baños de la Reina Mora la construcción más destacada. En un área de 110 x 110 metros y siguiendo un eje orientado del noreste al sureste se desplegaron las distintas habitaciones: dos salas abovedadas, un *frigidarium*, una sala porticada, una palestra y una sala dotada de un sistema de calefacción. La grandiosidad del conjunto se completó con una rica decoración consistente en estucos, pinturas y mosaicos de la que hoy apenas conservamos restos.

Perteneciente al reinado de Adriano e igualmente excepcional es el Arco de Medinaceli en Soria (fig. 23), el único arco conmemorativo de tres vanos conservado en Hispania. Próximo a la vía que comunicaba *Caesaraugusta* (Zaragoza) y *Augusta Emerita* (Mérida), el arco se erigió en el valle que daba al río Jalón; su estructura, realizada en *opus quadratum* se levanta sobre cuatro pilares que se unen dos a dos mediante unas bóvedas que dan lugar a los arcos

Figura 23. *Arco de Medinaceli, Soria.*

laterales. Apoyado sobre éstos nace el gran arco central, flanqueado por dos conjuntos ornamentales constituidos por tres pilastras de orden corintio, una lateral de mayor tamaño y dos menores coronadas por un tímpano. Remata el conjunto una cornisa en la que se ubicaría la inscripción conmemorativa.

En lo que se refiere a las artes plásticas, es en tiempos de Adriano cuando se registra uno de los periodos más activos escultóricamente, siendo Italica y *Augusta Emerita* las dos provincias con una producción mayor. Las obras conservadas en los Museos Arqueológicos de Sevilla y Mérida son principalmente representaciones de deidades en las que se aprecia la presencia de la tradición griega.

La tranquilidad con que Roma había administrado la política, economía y el arte de las provincias hispánicas se vería alterada durante la segunda mitad del siglo II: la invasión de Baetica entre el 171 y el 173 por parte de ciertos pueblos musulmanes así como algunos disturbios en Tarraco, a pesar de su pronta resolución, prefiguraron el periodo de inestabilidad política y de guerras civiles que iría poco a poco minando el poder de Roma y, en consecuencia, afectando al desarrollo de ciertas provincias –como es el caso de Hispania– durante los años siguientes. Aunque la mayor parte de sus iniciativas provinciales se centraron en Oriente, los Antoninos realizaron algunas construcciones en Hispania: el Templo de Évora en Lusitania –un hexástilo períptero levantado sobre podium y con escalinata frontal de acceso al recinto– y el Mausoleo de L. Aemilius Lupus en Fabara (Tarragona), destacado por las bóvedas de cañón que cubrían su cripta y sala principal.

A lo largo de los siglos III y IV que conformaron el Bajo Imperio, Roma dedicó todos sus esfuerzos a la reestructuración administrativa y territorial de Hispania. La búsqueda de la reafirmación de un poder cada vez más amenazado en las ciudades hispánicas conllevó una serie de proyectos de ingeniería y urbanísticos en muchas provincias: así, se construyó el Acueducto de los Milagros de Mérida y ciudades como *Gerunda*, *Barcino*, *Caesaraugusta* (Zaragoza) y *Caurium* (Coria) vieron reconstruidas y fortalecidas sus murallas.

Pero, a pesar de los esfuerzos administrativos y militares, el control romano sobre Hispania fue debilitándose progresivamente a lo largo del siglo V hasta llegar al año 476 en el que los visigodos pasarían a ser los nuevos dueños de los territorios hispánicos.

3. Ocaso, contaminación y renacimiento del Arte Romano

La gran crisis del Imperio Romano llegaría en los años comprendidos entre los últimos años del reinado de los Severos (235) y el comienzo de la Tetrar-

quía con Diocleciano (285). Pero a pesar de la anarquía política, el reinado militar y la consecuente desorganización social de estos años, Roma no experimentaría una regresión en su vida intelectual sino un cambio de dirección. La presencia cada vez más fuerte del Cristianismo supuso que la literatura pagana se viera desplazada por la literatura cristiana. Asimismo, se producirá un renacimiento helénico de la mano de historiadores y filósofos del que destaca Plotino. Es bajo el reinado de Galieno (253-268) cuando el arte del siglo III manifieste la presencia de la tradición helenística; el expresionismo de los retratos y de los sarcófagos de esta época, en el que puede intuirse la influencia de la doctrina plotiniana, prefigura lo que más adelante se manifestará en la pintura como las primeras muestras de la posterior iconografía cristiana.

Con la llegada de la Tetrarquía se inaugura el periodo conocido como Bajo Imperio y que habitualmente se ha considerado desde el punto de vista de la decadencia de una civilización, la civilización romana. Pero recientes estudios entienden que no se produjo una muerte de una cultura sino el tránsito de una a otra. La reforma de Diocleciano logró instaurar de nuevo la estabilidad en el Imperio tras los años de anarquía militar. Bien es cierto que la fracturación del Imperio en dos derivaría en la caída de su parte occidental, de su capital, Roma, así como del paganismo de su cultura; y que su zona oriental, con capital en Constantinopla, y con una nueva ideología, se erigiría como el protagonista de la historia posterior. Asimismo, no puede obviarse la importancia jugada por la cristianización del Imperio llevada a cabo por Constantino en el año 313 en el desplazamiento y derrota del paganismo del mundo antiguo. Pero si nos acercamos, de nuevo, a las manifestaciones artísticas se comprueba que el fin de Roma sólo fue una realidad en el ámbito político y económico: el paganismo y el sistema de creencias, valores e imágenes que lo conforman no desaparece en el siglo IV sino que se manifestará bajo diferentes formas. Frente a las creencias ajenas, los romanos –ya pertenezcan a sectores más adinerados y cultos, ya constituyan las clases consideradas populares– conservaron su propia tradición de muy distintas maneras: los emperadores convertidos al cristianismo conservaron el título de *Pontifex Maximus*; el culto imperial no dejará tampoco de practicarse durante los años cristianos; incluso tratados publicados a finales del siglo IV como los *Saturnalia* de Macrobio evidencian la presencia de los rituales dedicados a Saturno como trasfondo de las nuevas discusiones filosóficas.

El arte del siglo IV nos permite apreciar cómo la persistencia del sistema de creencias romano se manifestó en unas obras que se inscribían en un mundo nuevo; el resultado fue un sincretismo de formas e intenciones, la mezcla, según palabras de Bianchi Biandinelli de la "voluntad de poder" propia del mundo romano con el "dolor de existir" característico de las creencias cristianas. Así se aprecia en algunas de las obras más representativas de este siglo. En el Coloso de Constantino encontramos un buen ejemplo de ello: su tamaño no es sino expresión de su *auctoritas*, pero la concepción de la expresión

sintética de su rostro está más cercana a una trascendencia mística que al realismo característico de los retratos romanos.

Pero este proceso de síntesis no sólo se produjo en las obras vinculadas a la última Roma: en un movimiento inverso, también el Cristianismo asimiló en sus primeras creaciones el paganismo del mundo clásico. Las primeras manifestaciones artísticas del mundo cristiano se construyeron a partir del imaginario visual de sus predecesores: fue así como nacería la iconografía paleocristiana, repleta de referencias vegetales, animales y figurativas procedentes de la cultura pagana. Sin embargo, y frente al realismo romano, en las imágenes cristianas se expresará un sentido abstracto orientado a representar la idea de una realidad trascendente. Las representaciones murales conservadas así como los primeros sarcófagos realizados materializan esta síntesis en su presencia de vides, personajes imberbes, ánforas, etc. Este rico proceso de influencias recíprocas comenzaría su declive a finales del siglo IV cuando, tras unos años marcados por una gran confrontación religiosa, se llegaría a la condenación del paganismo tradicional por orden de Teodosio (392); siendo completamente condenado en el año 529 cuando Justiniano promulgó la abolición de la libertad de conciencia.

La pervivencia de las formas romanas será una constante durante la Edad Media hasta su completa recuperación en el Renacimiento. Aunque se trata de un proceso dispar y lleno de transformaciones, el espíritu del arte romano no se perdió por completo, incluso experimentó, antes de la recuperación del siglo XV, algunos renacimientos como el llevado a cabo por Carlo Magno en su política de emulación del Imperio Romano.

ARTE ETRUSCO Y ROMANO

ADAM, J. P.: *La construcción romana. Materiales y técnicas*. Editorial de los Oficios, León, 1996.

El libro constituye una obra de referencia para todo aquel que desee conocer en profundidad la complejidad y la riqueza de las técnicas y de los métodos constructivos de Roma. En un primer lugar se abordan muy detalladamente todos los factores determinantes en la arquitectura romana: el análisis topográfico previo, los materiales constructivos, las estructuras mixtas, la concepción del arco y la bóveda, los revestimientos, las labores de carpintería, etc. Más adelante, Jean-Pierre Adam analiza los programas técnicos llevados a cabo en las grandes obras de ingeniería romanas: el modo de captación, conducción y distribución hidráulica en los centros urbanos y en los acueductos; las técnicas de calefacción y caldeo de las termas; y la estructuración de las calzadas. El último episodio está constituido por un análisis de la arquitectura doméstica y artesanal en el que todas las tipologías existentes en el mundo romano –las *domus*, los distintos comercios y artesanías– quedan abordadas. Junto a las numerosas imágenes que acompañan al texto, el autor incorpora un léxico ilustrado dedicado a las molduras y a los elementos decorativos así como una amplia bibliografía.

ANDREAE, B.: *Arte Romano*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

La obra de Bernard Andreae constituye uno de los libros básicos para el estudio del arte romano. El autor, uno de los más prestigiosos y reconocidos especialistas en el mundo clásico, traza un recorrido por el arte de Roma en tres bloques que, aunque separados, ofrecen una visión muy completa del conjunto. La primera parte, "Juicio de conjunto sobre el arte romano", está concebida a modo de introducción, abordándose las relaciones existentes entre el arte romano y el arte griego y planteando el sentido de una historia del arte romano. La segunda parte del libro constituye el grueso del mismo: Andreae recorre todas las manifestaciones del arte romano a lo largo de las diferentes etapas en las que se fueron produciendo, desde los orígenes, pasando por siglos de la República y del Imperio, para culminar en el triunfo del Cristianismo con la llegada al poder de Constantino el Grande. La división en capítulos consagrados a las distintas etapas y a las diferentes dinastías de emperadores favorece un estudio compartimentado y claro así como la comprensión progresiva tanto de la historia como del arte de Roma. Si a ello

añadimos el gran número de imágenes que acompaña al texto, el resultado es una obra de gran ayuda tanto para la iniciación como para la profundización en este periodo de la Historia del Arte. Completa el conjunto una tercera parte integrada por una amplia documentación en la que se incluyen fotografías, plantas, alzados, reconstrucciones, genealogías dinásticas, breves diccionarios temáticos y tablas cronológicas.

BIANCHI BANDINELLI, R.: *Roma, centro del poder*. Aguilar, Madrid, 1969.

En el libro de Ranuccio Bianchi Bandinelli se encontrará una lectura del arte romano desde el punto de vista de su capital, Roma. De ahí su título: la civilización romana nació y se desarrolló con un centro de poder en el que se instalaron no sólo sus emperadores sino todos los artistas y talleres relevantes, convirtiéndose en la cuna de difusión de una ideología de poder adecuada a los intereses políticos expansionistas así como del arte ligado a la misma. La obra, por tanto, centrará su análisis en la interpretación de Roma como responsable de todas las manifestaciones artísticas características de la civilización romana. Los ejemplos escogidos, en consecuencia, serán en su inmensa mayoría procedentes de la capital del Imperio, abarcándose en este recorrido desde la fundación de Roma hasta el final del siglo II d.C. en el que la ciudad perdió la hegemonía política y económica anterior. Al igual que el estudio de B. Andreae, este libro se erige como una de las obras fundamentales para el estudio de la civilización y del arte de Roma, no sólo por lo completo de su contenido sino, asimismo, por la gran cantidad de material fotográfico y documental que se incorpora al texto.

BIANCHI BANDINELLI, R.: *Roma, el fin del arte antiguo*, Aguilar, Madrid, 1971.

Con esta obra, el arqueólogo italiano Bianchi Bandinelli completa la lectura ofrecida en el volumen *Roma, centro de poder*, también publicado en Aguilar. Si bien el libro anterior centraba su análisis en la gestación y en el desarrollo del arte romano desde los orígenes de Roma hasta la muerte de Comodo, esta segunda obra profundiza en el periodo comprendido desde finales del siglo II hasta finales del siglo IV de la era cristiana. En su lectura de esta etapa, Bianchi Bandinelli analiza las razones históricas, políticas y sociales que fueron transformando al Imperio romano hasta su fin y que, en consecuencia, derivaron en un progresivo cambio en la concepción artística y sus distintas manifestaciones. A lo largo de sus páginas, muy profusamente ilustradas, el lector encontrará un minucioso estudio de las obras de arte de Roma y Occidente así como de las producidas en las provincias mediterráneas y orientales del Imperio. Al igual que el volumen precedente, la obra incorpora a modo de anexo una documentación muy completa formada por planos, recons-

trucciones, mapas, cuadros sincrónicos, diccionarios y una recopilación bibliográfica.

BIANCHI BANDINELLI, R. y TORELLI, M.: *El arte de la antigüedad clásica, Etruria-Roma*. Akal, Madrid, 1998.

Este libro se compone de dos partes diferenciadas: en la primera de ellas el profesor Bianchi Bandinelli analiza en conjunto la problemática de las cuestiones referidas a la Historia del Arte de los pueblos de la antigua Italia, con expresa excepción de las colonias griegas, es decir, el arte etrusco-itálico y el arte romano; en la segunda parte de la obra, el profesor Torelli analiza pormenorizadamente más de 400 obras de arte de estos dos periodos, a través de fichas con análisis e imágenes y planos (mayoritariamente en blanco y negro) de todas las obras elegidas. El texto abarca lógicamnte un extenso periodo cronográfico desde los tiempos finales de la Edad del Bronce (siglos XIII-XI a.C.) hasta la caída del Imperio Romano de Occidente en 476 d.C.

BLANCO FREIJEIRO, A. y ELVIRA, J.M.: *Etruria y Roma Republicana*. Historia 16, Madrid, 1990.

Un manual de referencia escrito por dos de los investigadores españoles mejor conocedores del arte itálico clásico. El libro estudia con detenimiento en su primera parte las claves del arte etrusco y sus anteriores precedentes de las culturas villanovianas y lacial, mientras que en la segunda mitad de la obra se analizan las repercusiones de esta herencia itálica más las ineludibles aportaciones griegas, en la conformación del arte romano durante el periodo de la Roma republicana. La obra, como todas las de esta colección, finaliza con un extenso apartado dedicado al análisis y comentario de un buen número de obras imprescindibles para el conocimiento de este periodo, repertorio icónico que se suma a la gran cantidad de imágenes que apoyan los capítulos generales del libro.

BLANCO FREIJEIRO, A.: *Roma Imperial*. Historia 16, Madrid, 1990.

A pesar de su breve extensión y de estar concebido como un manual, el libro de Blanco Freijeiro ofrece una visión general muy completa del arte producido durante la Roma Imperial. Perteneciente a la colección ya clásica de Historia 16 dedicada a la Historia del Arte Universal y a la que pertenece también el número anterior comentado, el presente volumen analiza el arte romano desde el Clasicismo de los tiempos de Augusto hasta la llegada del Bajo Imperio, concluyendo con el reinado de Constantino y las primeras manifestaciones cristianas. Dotado de un amplio repertorio de imágenes, en las que se incluyen plantas y reconstrucciones de diferentes edificios, así como de un análisis de las obras claves de este periodo, la obra resulta de gran utilidad para la obtención de unos conocimientos de cierta amplitud sobre el periodo imperial romano.

GARCÍA BELLIDO, A.: *Arte Romano*. CSIC, 4ª edición, Madrid, 1990.

El arqueólogo, historiador del arte y miembro de la Real Academia de la Historia Antonio García Bellido fue una de las más importantes personalidades en el campo de la historiografía y la investigación española. A su intensa actividad se deben traducciones de Estrabón y Plinio el Viejo, excavaciones en numerosos yacimientos arqueológicos de España –de las que resultó la creación en 1940 de la revista *Archivo Español de Arqueología*, al separarse de la anterior *Archivo Español de Arte y Arqueología*–, y la publicación de 40 libros así como de casi 400 artículos. El libro *Arte romano* constituye, junto a otros tantos consagrados a la España Antigua, no sólo una de las obras capitales en la producción de Antonio García Bellido sino también una obra de referencia para el estudio del arte de Roma. Publicado por primera vez en 1955 y reeditado sucesivamente a lo largo de los años, este libro es el manual más completo para abordar todas las manifestaciones artísticas de la civilización romana desde sus más remotos orígenes hasta el final de su cultura. En su introducción, el autor aborda el arte romano desde todos los puntos de vista posibles; así, se trazan las relaciones con Etruria y con el mundo griego, pero también los rasgos específicos y propios de las obras de arte producidas por la civilización romana. La estricta metodología seguida a lo largo de sus páginas estructura de forma concisa los contenidos: cada capítulo, dedicado a un periodo muy concreto de tiempo, está precedido por una corta pero esclarecedora introducción histórica; los apartados clasifican las obras por manifestaciones artísticas y según las regiones en las que se produjeron; cada uno de los puntos tratados en cada capítulo viene complementado con referencias bibliográficas que permiten profundizar en la materia en cuestión. Por todo ello, así como por el amplio repertorio de imágenes que acompaña el texto, el Arte romano de García Bellido puede considerarse una lectura fundamental para obtener los conocimientos básicos sobre Arte etrusco y Arte romano.

GRIMAL, P.: *La civilización romana: vida, costumbres, leyes, artes*. Paidós, Barcelona, 2007.

El historiador y latinista francés Pierre Grimal fue uno de los más destacados especialistas en la civilización romana. A lo largo de su intensa trayectoria, trabajó como profesor universitario en distintos centros, realizó traducciones de autores clásicos como Cicerón, Tácito o Terencio y publicó obras como diccionarios de mitología clásica, biografías de grandes personajes romanos y numerosos estudios dedicados a la cultura, la civilización y la sociedad de Roma. La obra recomendada, *La civilización romana: vida, costumbres, leyes, artes*, resulta de gran interés: en ella, Pierre Grimal deja de lado un seguimiento estrictamente histórico para abordar de manera conceptual los diversos aspectos que for-

maron y caracterizaron a la civilización romana. Planteados con una gran amenidad, los contenidos del libro aportan una información necesaria y complementaria para la profundización en este periodo de la historia.

OLAGUER FELIU, F.: *La Pintura y el mosaico romanos*. Vicens Vives, Barcelona, 1989.

Esta obra puede considerarse um acertado manual de la pintura y el mosaico producidos en Roma. La claridad en la estructuración y en la exposición de sus contenidos así como las abundantes ilustraciones que acompañan al texto hacen de este libro un estudio sintético perfecto para obtener una visión general de las técnicas principales de la pintura y el mosaico romanos a través de sus manifestaciones más relevantes.

ROBERTSON, D.S.: *Arquitectura griega y romana*. Cátedra, Madrid, 1981.

Un texto clásico de referencia escrito por quien fuera una eminencia en la materia. Aunque su primera edición data de los años veinte y sus posteriores reimpresiones llegan hasta mediados del siglo XX, no por ello el libro está desactualizado, pues las descripciones, muchas hechas con conocimiento in situ, pertenecen al periodo de los descubrimientos y las excavaciones del mundo griego y romano, y cuenta con planos y dibujos de los legendarios arqueólogos a los que nos hemos referido en este libro, como Evans o Schliemann. Para el conocimiento puramente descriptivo de los restos arqueológicos clásicos es altamente interesante su lectura.

STIERLIN, H.: *El imperio romano. Desde los etruscos a la caída del imperio romano*. Taschen, Colonia, 2006.

Un texto reciente dentro de la serie de esta editorial alemana que analiza la producción arquitectónica desde el siglo IX a.C., es decir, desde el periodo etrusco, hasta las obras del Imperio Romano del sigo IV d.C., como siempre con una muy buena selección y un cuidado y extenso repertorio de imágenes. Geográficamente el libro abarca tanto las principales producciones de la península itálica como las más destacadas realizaciones erigidas en las provincias del Imperio. El libro incluye igualmente un amplio repertorio de gráficos explicativos, un interesante glosario de términos y una tabla cronológica.

WHEELER, M.: *El Arte y la Arquitectura de Roma*. Ed. Destino, Barcelona, 1995.

Sir Mortimer Wheeler, reconocido conservador y director de muy diversas instituciones británicas así como de organismos arqueológicos vinculados al mundo oriental, ofrece en esta obra una lectura general del arte y de la arquitectura de Roma. Planteado con un claro sentido didác-

tico, el libro recorre de forma breve la gestación y el desarrollo del arte romano a través de su historia, sus distintas tipologías y géneros así como en los distintos enclaves, tanto occidentales como orientales, en los que se manifestaron.

Por su carácter divulgativo, la obra es adecuada para una primera aproximación a las manifestaciones artísticas del mundo romano.

ZANKER, P.: *Augusto y el poder de las imágenes*. Alianza Forma, Madrid, 1992.

La presente obra constituye un exhaustivo estudio sobre los primeros años del Imperio romano bajo el Principado de Augusto. A pesar de sólo abordar los inicios imperiales de Roma, el libro de Paul Zanker resulta de gran interés por la interpretación que ofrece. Tras la crisis política y social que supuso el derrumbamiento de la República, el Imperio se inauguraba con la llegada al poder de Augusto. El emperador, consciente de la importancia de la imagen en la gestación y propaganda de un nuevo sistema político así como de los valores asociados a éste, elaboró un lenguaje iconográfico adecuado a la nueva identidad romana que exigía el Imperio. El cambio de sistema político que supuso la llegada de Augusto al poder trajo, asimismo, el cambio iconográfico: frente al lenguaje republicano, contradictorio en sus formas y sus contenidos, el Imperio inauguró un sistema de imágenes y símbolos destinado a la glorificación de la figura del emperador así como a la exaltación mística del nuevo Estado que él encarnaba. De este modo, fueron desarrollándose, dentro de un programa de renovación cultural e ideológico, las estatuas y los retratos honoríficos del emperador; los símbolos de la victoria; los conceptos de *Pietas* (iniciativas y actos rituales en aras de la dignidad religiosa), *Publica magnificentia* (desarrollo urbano y arquitectónico de la ciudad en el deseo de promoción y protección de la vida pública como derecho del pueblo) y *Mores Maiorum* (el conjunto de valores morales –de *virtus*– a seguir por el pueblo romano y que se encarnaban en el emperador); las ideas de historia y de presente de Roma, etc.

El libro de Zanker es, por tanto, una obra que aporta una profunda comprensión de la importancia de la construcción de un lenguaje iconográfico para el progreso y triunfo de la ideología imperial. Puesto que las aportaciones de Augusto en este sentido se convirtieron en un modelo de referencia para los emperadores que lo sucedieron en el gobierno de Roma, el libro de Zanker se revela de gran utilidad no sólo para el estudio de los primeros años del Imperio sino para la comprensión de todo el mismo.